



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANNE LOUISE DIAS

Torcer, romper, escrever:

tecendo as narrativas de violência de Gabrelle Wittkop e do Marquês de Sade

Brasília, 2016

ANNE LOUISE DIAS

Torcer, romper, escrever:

tecendo as narrativas de violência de Gabrelle Wittkop e do Marquês de Sade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto

Brasília, 2016

DIAS, Anne Louise. **Torcer, romper, escrever:** tecendo as narrativas de violência de Gabrelle Wittkop e do Marquês de Sade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Junia Regina de Faria Barreto – TEL/PósLit /UnB

Orientadora

Prof. Dr. Wilton Barroso Filho – TEL/PósLit /UnB

Examinador - Membro Interno

Prof. Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro - UFMT

Examinador – Membro Externo

Profa. Dra. Alba Elena Escalante Alvarez – LET/UnB

Examinadora – Suplente

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DD541t Dias, Anne Louise
 Torcer, romper, escrever: tecendo as narrativas
de violência de Gabrelle Wittkop e do Marquês de
Sade / Anne Louise Dias; orientador Junia Regina de
Faria Barreto. -- Brasília, 2016.
 112 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2016.

 1. Grotesco. 2. Mal. 3. Perversão. 4. Gabrielle
Wittkop. 5. marquês de Sade. I. de Faria Barreto,
Junia Regina, orient. II. Título.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento, permitindo-me tranquilidade financeira durante a pesquisa;

Ao Instituto de Letras (IL) e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/UnB), por propiciar a abertura por entre as veredas da comunidade acadêmica e por me permitir ali caminhar;

À minha orientadora, Profa. Dr^a. Júnia Regina de Faria Barreto pela confiança, pelas oportunidades oferecidas e pelo apoio dado ao longo dos meus anos na universidade;

Ao Prof. Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro, pela disponibilidade de vir a Brasília e contribuir com seu conhecimento;

Aos demais membros da banca, Prof. Dr. Wilton Barroso Filho e Profa. Dra. Alba Elena Escalante Alvarez pelas colaborações com o debate e o desenvolvimento da pesquisa;

À Profa. Maria Cristina Paixão Drummond, pela generosidade e solicitude;

Aos integrantes do grupo de pesquisa *Representações da Violência na Literatura*, e também ao Gérard Wormser, pelo engajamento em nosso trabalho, trabalho esse que desenvolveu, e por isto agradeço imensamente, sempre *juntos*. Walmir, penso em você;

A minhas amigas e amigos, em especial Anne Quiangala, Carolina Afonso, Helena Duarte, Kamila Jacoub e Samara Oliveira. Aos meus queridos companheiros de mestrado, Cândida, Gustavo, Pedro, Scarlat, Marcus e Luiz, que me mostraram que ainda é possível encontrar amigos quando menos se espera. A Camila e Jéssica. A Patrícia, Amanda, Izabel e Paulista. Mas também a todos as outras e os outros – os que moram aqui e acolá, pois são miríades - que contribuíram tanto no meu crescimento emocional, quanto profissional, e que estiveram próximos quando mais precisei. E ao Igor, apoio da carne e da alma. A vocês, nunca agradecerei o suficiente - a linguagem aqui também fracassa;

A minha família, que luta ao meu lado - mesmo quando não vejo.

RESUMO

Ainda clandestina na esfera canônica, a leitura da obra de Sade, como afirma Eliane Robert Moraes, pode levar a inúmeros equívocos, reduzindo o autor a reflexões sobre o sadismo ou fundindo-o a discursos científicos. As reverberações das escritas do marquês de Sade, entretanto, não se restringem às tentativas de sua compreensão; influente e vivamente presente em diversos escritores, o modelo sadiano é recuperado e homenageado em *La marchande d'enfants*, romance epistolar de Gabrielle Wittkop e publicado em 2003. O estilo de escrita de Wittkop abre-nos espaço para o estudo de sua obra como ambas uma retomada e uma atualização do próprio marquês. Desejamos no presente trabalho abarcar as representações dos desvios sexuais preconizados em Sade como um duplo jogo da linguagem: Sade e Wittkop teatralizam as ações violentas de suas personagens, jogando com a imagética, a representação e a imaginação, mas, para além disso, manejando a linguagem de forma a testar todos seus limites. Gabrielle Wittkop tentaria, em *La marchande d'enfants*, alcançar, pelo grotesco, pelo mal e pela perversão, o absurdo fazendo conscientemente uso da violência própria à linguagem, atacando, penetrando e testando as fronteiras do eu, do leitor e, finalmente, da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: grotesco – mal – perversão – violência – Marquês de Sade – Gabrielle Wittkop

RÉSUMÉ

Toujours clandestine dans les études canoniques, la lecture de l'œuvre de Sade, selon Eliane Robert Moraes, peut conduire à de nombreux malentendus, réduisant l'auteur à des réflexions sur le sadisme ou la fondant à un discours purement scientifique. Les répercussions des écrits du marquis de Sade, cependant, ne se limitent pas à des tentatives de leur compréhension; influent et fortement présent dans de nombreux écrivains, le modèle sadien est repris et lui a fait hommage dans *La marchande d'enfants*, roman épistolaire, écrit par Gabrielle Wittkop et publié en 2003. Le style d'écriture de Wittkop ouvre l'espace pour une étude de son travail à la fois comme un renouvellement et une actualisation du style du marquis. Nous souhaitons dans le présent travail porter sur les représentations de la déviance sexuelle préconisées chez Sade comme un double jeu du langage: Sade et Wittkop théâtralisent les actions violentes de leurs personnages, en jouant avec l'image, la représentation et l'imagination, et, en plus, manipulent la langue afin de tester tous les limites du langage. Gabrielle Wittkop tenterait, dans *La marchande d'enfants*, d'atteindre, par le grotesque, par le mal et par la perversion, l'absurde en faisant consciemment appel à la violence propre au langage, en attaquant, en pénétrant et en testant les frontières du moi, du lecteur et, enfin, de la littérature.

MOTS-CLÉ : grotesque – mal – perversion – violence – Marquis de Sade – Gabrielle Wittkop

TORCER, ROMPER, ESCREVER

tecendo as narrativas de violência de
Gabrielle Wittkop e do marquês de SadE



*Embora sejamos descendentes dos atos grandiosos, também somos filhos das
aberrações.*

Nietzsche

Sumário

Introdução	11
 Capítulo I: <i>La marchande d'enfants</i>, uma estética?	17
1.1 O grotesco como categoria estética	18
1.2 O corpo grotesco	26
1.2.1 O par imagético grotesco-sublime	32
1.3 O erótico-sádico-grotesco	37
1.3.1 Subverter o corpo pelo erótico-sádico-grotesco	42
 Capítulo II: Perversão, uma experiência do mal?	48
2.1. Pensar o mal.....	49
2.1.1 Ambientar o mal	55
2.2 Pedosadismo	63
2.2.1 Comércio da perversão	70
 Capítulo III: Escrever, um experimento perverso?	79
3.1 A imaginação	81
3.2 A cumplicidade	94
 Considerações finais	103
 Referências	109

Introdução

Le mot décès mériterait aussi quelque étude, à mi-chemin entre l'hypocrisie des vocabulaires convenus et son sens plus profond.¹

Gabrielle Wittkop

Em *Slaughterhouse-five*², Kurt Vonnegut escreve “Sam... aqui está o livro. É curto e confuso e estranho, Sam, porque não há nada inteligente a ser dito sobre um massacre”³. Parece-nos, cada vez mais, que relembrar o lugar de importância da violência no imaginário humano, seja ela representada em obras artísticas, literárias, cinematográficas ou mesmo estampada nos noticiários, firmou-se como ‘lugar comum’. Ainda assim, os estudos acerca da violência demonstram que sua conceituação continua ambígua e se estende por diversos campos de figuração. A tentativa de abarcar e compreender o fenômeno da violência permanece, portanto, tentadora. Daí a relevância e o prazer de estudar obras como a de Gabrielle Wittkop e a do marquês de Sade.

O século XIX abraçou a ideia do ‘sadismo’⁴ mais do que o próprio Sade, o escritor, e o fez a partir do estabelecimento de um conceito e de uma rede cada vez mais densa em torno de

¹ A palavra óbito mereceria também algum estudo, a meio caminho entre a hipocrisia dos vocabulários adequados e seu sentido mais profundo. Tradução nossa.

² *Matadouro 5*.

³ Tradução nossa. No original: “Sam – here’s the book. It is short and jumble and jangled, Sam, because there is nothing intelligent to say about a massacre.”

⁴ O conceito toma então acepção vulgar e a perversão adentra o vocabulário comum caracterizando a obtenção de prazer sexual com a humilhação ou o sofrimento físico de outrem.

análises psicológicas, médicos, psicanalíticas e linguísticas. O texto de Sade foi, então, neutralizado, tornou-se frequentável. O questionamento de Éric Marty, que procura fazer ressurgir o marquês em sua completude, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*⁵, reacende um longo debate acerca da importância de estudar as obras sadianas não como frutos de um homem perverso, mas de um escritor que se dedicara às minuciosas dissertações acerca das possibilidades do humano. Ainda segundo Marty, é o século XX que ilumina os escritos de Sade nos séculos precedentes, o que iria, então, restabelecer sua presença nos estudos filosóficos e literários; uma presença que ecoa fortemente nos gigantes microcéfalos, nos anões corcundas e nas mulheres desmembradas de Gabrielle Wittkop. Por que, então, Sade na contemporaneidade, se cabe reatualizarmos a pergunta de Marty? Wittkop parece nos prover a tentativa de uma resposta para nossa inquietação. Pois, face às certezas do horror da guerra, da aniquilação, Wittkop nos lembra, por meio de seu mentor, o marquês de Sade, de que a base da história humana está marcada pela violência e que, portanto, assim também pode estruturar-se a tessitura literária.

Cento e seis anos separam a morte de Donatien Alphonse François de Sade, em Vincennes, e o nascimento de Gabrielle Ménardeau, na França, em Nantes. Se eles pudessem, entretanto, se encontrar, o encontro teria se passado em uma biblioteca; ele, na extensa biblioteca de seu tio, no castelo de Saumane, ela, na biblioteca do pai, grande literato que optou por nunca enviar a filha à escola. Gabrielle Ménardeau cresceu, assim, autodidata, e por entre os livros conheceu as obras de Lautréamont e do marquês de Sade, a quem ela homenagearia apelidando-se de “a neta de Sade”⁶.

A biografia de Gabrielle Ménardeau-Wittkop parece, aliás, ecoar da liberdade que ela tanto prezou em seus escritos. Viveu e morreu como um “homem livre”, em suas próprias palavras. Fascinada pela imagem dos tigres, Gabrielle Wittkop – como preferia assinar seus escritos – viajara por todos os cantos do mundo, especialmente pela Indonésia e Índia. Durante a ocupação nazista na França, ela conheceu Justus Franz Wittkop (1899-1986), um desertor alemão homossexual, com quem se casou e se instalou em Frankfurt, onde viveu até seu suicídio, aos 82 anos, em 2002. Instalada na Alemanha, Gabrielle Wittkop continuaria a escrever em francês, mas desenvolveu ali sua escrita em alemão, tendo colaborado com vários jornais locais, entre eles o *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

⁵ *Por que o século XX levou Sade a sério?*. Tradução nossa. Obra publicada em 2011.

⁶ Jérôme Garcin conta, em seu artigo *C'était Gabrielle Wittkop*, publicado no jornal *Nouvel Obs* em 2003, que Gabrielle Wittkop o recebera em sua casa com o seguinte cumprimento: “Bem-vindo à casa da neta de Sade”. Tradução nossa. No original: “Bienvenu chez la petite-fille de Sade”.

Historiadora⁷ e ensaísta, Wittkop fez da sua literatura um instrumento de transgressão de tabus e um retrato de sua distinta relação com a morte. Em 1972, escreveu seu primeiro romance, o sulfuroso *Le nécrophile*, publicado por Régine Desforges, no qual retrata a história de Lucien, um necrófilo em atividade. O curto romance, escrito sob a forma de diário íntimo, parecia ter surgido em quase total indiferença, mas as poucas críticas dirigidas à obra reconheciam o elegante objeto literário acabado de despontar. Em 2001, a autora ganhou público renovado, quando o leitor e amigo Nikola Delescluse, unido ao editor Bernard Wallet, reeditou *La Mort de C.*, seguido do *Puritain passionné* e publicou seu novo livro, *Sérénissime assassinat*, conto de estranheza e crueldade, ambientado na Itália do século XVIII. Publicou ainda dois livros de contos da autora, *Les Holocaustes* (1976), que mais tarde seria reeditado e renomeado pela Editora Verticales, como *Le sommeil de la raison* (2003), e *Les départs exemplaires* (2001). Publicou ainda um ensaio intitulado *Grand Guignol* (1979) e uma biografia sobre *Madame Tussaud* (1976), além dos romances *Les Rajah Blancs* (1986) e *Hemlock* (1988). Em 2003, apareceria finalmente *La marchande d'enfants*⁸, romance epistolar que já havia sido concluído desde 1976, mas cuja censura fora tão intensa que “Gabrielle Wittkop sabia quem não gostaria de vê-lo publicado enquanto ainda vivia”⁹. Anos após seu suicídio, no dia 22 de dezembro de 2002, surgiram, ainda pelas Edições Verticales, o romance *Chaque jour est un arbre qui tombe* (2006) e uma curta narrativa, *Creatures d'hiver*, parte da antologia *Qui est vivant?* (2007).

O romance *Le nécrophile* foi descrito por François Busnel como expressão do nascimento de uma escrita feminina sadiana, devido a ousada criação de um texto que combinaria amor, luxúria e depravação. Gabrielle Wittkop, tantas vezes acusada de ‘diabólica’ e ‘perversa’, acatou com lucidez a alcunha de ‘monstro’¹⁰. Ela própria descrevera *La marchande d'enfants* como *pedofilosádico*¹¹, reiterando não apenas o discurso subversivo do romance, mas também sua ligação com a figura do marquês de Sade. Composto por vinte e sete cartas, o romance desvela a correspondência entre duas futuras colegas de trabalho, Marguerite

⁷ Com a colaboração do marido, escreve um impressionante livro ilustrado sobre a história de Paris, *Paris: une histoire illustrée*, no qual demonstra não apenas seu conhecimento histórico e documental sobre Paris, mas seu profundo interesse pelos mapas da cidade.

⁸ Em língua portuguesa, o romance foi traduzido como *A traficante de crianças*, por Luís Leitão pela editora Antígona e publicado em 2005.

⁹ Tradução nossa. No original: *le savait qui ne voulait pas le voir publié de son vivant*. WALLET, Bernard. In : LINDON, Mathieu. Wittkop, les enfants d'abord. *Libération*, edição de 28 de agosto de 2003.

¹⁰ DUBOIS, Felicie. Gabrielle Wittkop. Ou la petite fille de Donatien. *Lunes*, n° 15, 2001, p. 55-64.

¹¹ Tradução nossa. No original: *pédophilosadique*.

Paradis e Louise¹². Ao longo do romance, Marguerite, uma *maquerelle*¹³ parisiense e mercadora de crianças, narra à sua discípula e doravante cúmplice o que se passava dentro de seu estabelecimento. Em suas historietas, ela relata os mais singelos detalhes do cotidiano, assim como tece as narrativas mais grotescas, nunca exonerando o leitor do horror de uma descrição poética das ditas depravações sexuais que, em *La marchande d'enfants*, ferem e destroçam o corpo infantil. Ali, a mercadora confidencia os segredos de sua profissão, aconselhando Louise sobre como se comportar, como se locomover pela cidade, como decorar e isolar acusticamente seu estabelecimento, como capturar crianças, quais crianças escolher, etc. A narrativa revela, por fim, ao leitor, o caráter pedagógico do romance de Wittkop, assim como deve se estruturar uma obra nos moldes sadianos. Acabamos, paralelamente, acompanhando a trajetória pessoal de Marguerite, cujo prostíbulo inicialmente prospera antes de cair em decadência, o que leva a *maquerelle* a um profundo desespero, acalentado e agravado pela aparição de um hermafrodita de treze anos chamado Tirésias. Personagem esta que oscilará, ao longo da narrativa, entre sua existência como objeto de sustento e objeto do mais ardente amor da mercadora. Jaz aí um inquietante traço da literatura de Wittkop: o leitor, mergulhado na representação do repulsivo, do imoral, do violento, também se vê fascinado pela trajetória da personagem que, no fim, comove – bastando, para isso, apenas escutá-la.

O que se esperar de uma autora que escrevera desde os oito anos sob a égide de Sade? As aproximações da composição da escrita do marquês e de Wittkop são, portanto, miríades. Essa talvez tenha sido nossa grande dificuldade – tentar isolar um conjunto orgânico e harmonioso que, ainda assim, são duas instâncias diversas. Gabrielle não é Donatien – e nem acreditamos que tenha pretendido sê-lo.

Nosso intento, com essa pesquisa, fora tentar apreender *La marchande d'enfants* como um possível fruto do pensamento e da estética de Sade, vislumbrando-a a partir da fortuna crítica da obra sadiana, sem, entretanto, afirmar que o romance de Wittkop não passa de uma reprodução contemporânea da obra do marquês. Muito além disso, Gabrielle Wittkop ‘cria’ um novo espaço para o interdito, do subversivo, e testa, com sucesso, os ânimos que aceitam o desafio de lê-la. O título de nossa pesquisa procura, assim, refletir o estatuto triplo de nossa reflexão. ‘Romper’, ‘torcer’ e ‘escrever’, embora não figurem explicitamente ao longo de nosso texto, são palavras que assombram, são ‘fantasmas’: em *La marchande d'enfants*, ideias são

¹² São vinte e seis escritas por Marguerite Paradis e uma, a última, escrita por sua amiga de Bordeaux, Louise.

¹³ Termo francês que designa uma mulher proprietária de uma casa de prostituição, alcoviteira.

rompidas, corpos são torcidos – e retorcidos – e escrever surge como uma materialização final de todo seu violento conjunto.

Tendo Sade como mestre e também como personagem, pois o marquês aparece em diversas ocasiões ao longo da obra¹⁴, Wittkop nos oferece um romance que não apenas provoca, mas que também questiona o campo moral e o da representação. Provoca, porque poderia ser confundido com uma documentação histórica acerca do período do ‘terror’, preenchendo as páginas com as mais devassas figuras, os mais baixos atos, a mais crua violência. Talvez o romance questione porque provoca. Ousa dizer. E procura inserir-se na história literária. Ler Wittkop hoje, como talvez fora ler Sade nos séculos anteriores, nos faz indagar sobre sua singularidade, sobre o caráter próprio do tecido literário e sua inscrição na literatura.

A ação de *La marchande d’enfants* se situa por entre as ruelas de Paris do século XVIII, a escrita do texto se dá durante o pós-guerra e sua leitura acontece em uma época assombrada pela banalização da violência e pelo terrorismo. De fato, *La marchande d’enfants* é um texto tão duro com seu leitor quanto o sádico com sua vítima. Assim, procuramos com nossa pesquisa analisar o romance de Wittkop a partir de três conceitos-chave – o grotesco, o mal e a perversão – de forma tal que, a partir deles, paulatinamente revelamos a violência que compõe a construção da tessitura literária do texto de Wittkop. Compreendemos que essa violência surge, em *La marchande d’enfants*, sob dois grandes aspectos que nos couberam analisar: a exposição de cenas de violência, que preenchem o romance com cruas descrições de torturas e estupros; a construção de um romance em si mesmo violento, uma vez que exige que o leitor não apenas visualize suas cenas, mas seja capaz de imaginá-las, o que faz com que o romance transite, assim, por entre a representação da violência e a violência da representação.

Organizamos nossa reflexão a partir de três momentos distintos, mas imbricados uns nos outros. Ao início de nosso percurso, tentamos abordar o romance *La marchande d’enfants* sob a ótica do grotesco, recurso estético por excelência do romance wittkopiano, a fim de compreender tanto a representação do corpo infantil e do corpo disforme dentro do texto quanto a composição das cenas de violência. No segundo momento, procuramos analisar a representação do mal e da perversão dentro de *La marchande d’enfants*, que procura desvencilhar-se dos estereótipos associados aos conceitos de mal e de perverso. Por fim, desembocaremos no terceiro momento, que integra uma tentativa de entender a narrativa de Gabrielle Wittkop dentro do âmbito de uma tessitura literária que evoca e faz necessário o uso

¹⁴ E é também aquele a quem o livro é dedicado.

da imaginação por parte do leitor, uma vez que é por ela que os crimes e assassinatos dos libertinos¹⁵ wittkopianos se realizam. Ao buscarmos perceber qual papel cumpre a imaginação dentro da obra, compreendemos como a faculdade imaginária do leitor estabelece laços frente à narrativa perversa, de forma tal que, ali, o leitor se transforma em um cúmplice dos atos violentos representados. O mergulho nesse imaginário libertino faria assim da própria obra um instrumento de violência ‘através’ da linguagem.

A arte desde sempre se ocupou da representação da violência e, concomitantemente, a reflexão sobre a arte sempre solicitou uma reflexão sobre a violência. No entanto, a representação da violência segue sendo um desafio, porque parece querer tocar em tudo aquilo que estamos acostumados a esconder. A violência desvela a hipocrisia do homem civilizado, brinca com suas idiossincrasias. Revela-se um inquietante prazer. Em *La marchande d'enfants*, a violência se corporifica e se legitima mediante a busca do gozo, que pode nascer de atos sexuais ou não, mas que é sempre produto da percepção do erótico. A crueldade narrada na obra de Wittkop surge do puro prazer da subjugação. Na condição de torturadores e estupradores, os clientes de Marguerite – e Marguerite ela própria – reduzem o outro ao estado de abjeção enquanto desfrutam da posição de poder e, como bem afirma Franco em *Cruel modernity*, é o prazer sentido pelo torturador que revolta e enoja o espectador. O que dizer, então, do leitor, que tira prazer de sua leitura?

¹⁵ Na acepção do século XVII, o libertino é aquele que desafia o dogma estabelecido, é um pensador livre na medida em que ele é livre, em particular, das amarras da ética religiosa. Em sua concepção moderna, entretanto, o termo libertino refere-se aqueles que se abstraíram dos princípios morais de seu período, principalmente aqueles relacionados à moral sexual. Essa liberdade de modos estaria, assim, para além dos limites da moralidade convencional.

I

La marchande d'enfants, uma estética?

A literatura e a arte sempre foram capazes de nos imergir em cenários de desilusão, da anomia, da alienação e da miséria. Por vezes, a arte associada à negação, a arte que choca seus leitores ou que nos dá um vislumbre regulamentado de caos pode ser entendida como uma “arte negativa”. Porém, uma vez em frente a essas narrativas, poderíamos amplamente discutir se não haveria algum fato psíquico mais disponível para nossa compreensão moderna de que existiriam impulsos humanos que, de uma forma ou de outra, e às vezes mesmo no mais alto grau, repudiam o prazer e procuram a gratificação - para usar a palavra de Freud - no desprazer. Em realidade, dramatizar - e explorar - as fraquezas humanas, a decadência e a difamação pode fazer ressurgir, de uma construção inventiva e frutífera da escrita literária, uma literatura de energia negativa que se transforma, pelo abalo das sensibilidade humanas, em uma estética afirmativa à vida. Talvez esteja aí o interesse por uma literatura que põe em cena estéticas anteriormente consideradas baixas.

Os contos e os romances de Gabrielle Wittkop se constroem ora pelo horror que se desprende de uma arrepiante violência ou da morte de forma explícita, ora fazendo uso de uma sutileza quase abominável para o leitor. Aceitar a proposta wittkopiana, que recupera a de Sade,

de adentrar no campo do exceder da razão, da abertura à sensualidade aberrante, do acolhimento do halo da morte, ainda hoje nos limites dos estudos literários, é reconhecer que uma obra literária pode nos abrir espaço para o alcance de tudo que poderia vir a ser não apenas do campo perverso, maligno, mas do ‘ilegível’, do ‘impensável’, do ‘indizível’. De fato, o campo da perversidade no qual atuara o marquês de Sade, um campo de interditos, seria também um convite; um convite árduo, mas que foi aceito por Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Léon Bloy e mesmo Stendhal, embora as poucas menções ao divino marquês em seus diários possam nos indicar o contrário. Em Wittkop, o mal, o perverso, o violento ressurge, prospera, e penetra nossas sensibilidades, atinge como um turbilhão e se metamorfoseia de forma tal que a figuração de seu grotesco, que está imbricado em detalhes ou representado em suas figurações mais extremas, não se limita ao esmiuçar da malignidade humana, mas também se devota à criação de um verdadeiro espetáculo estético.

É sob essa perspectiva que tentaremos nesse capítulo abordar a estética grotesca utilizada por Gabrielle Wittkop, em *La marchande d'enfants*, como recurso máximo de sua estética do perverso. Para isso, trataremos brevemente do que vem a compor o grotesco como categoria estética, que fora outrora negado como estética maior, para, em seguida, analisarmos como Wittkop teria decidido implementar o grotesco a partir da deformação dos corpos, perpassando, em sua trajetória, uma sexualidade concebida pela moral cristã como aberrante.

1.1. O grotesco como categoria estética

Analisando Michelet em *La Littérature et le Mal*¹⁶ (1989), Bataille afirma que “o motivo da atividade humana geralmente é o desejo de atingir um ponto mais distanciado do domínio fúnebre (que se distinguem o corrompido, o sórdido, o impuro): nós apagamos por toda parte os traços, os sinais, os símbolos da morte, à custa de esforços incessantes”¹⁷ (p. 57). Ainda

¹⁶ *A Literatura e o Mal*.

¹⁷ Tradução de Suely Bastos. No original: *le ressort de l'activité humaine est généralement le désir d'atteindre un point le plus éloigné du domaine funèbre (que distinguent le pourri, le sale, l'impur): nous effaçons partout les traces, les signes, les symboles de la mort, aux prix d'efforts incessants*.

assim, o interesse em “capturar a morte em curso”¹⁸ desde sempre ocupou um importante lugar dentro de inúmeros estudos, sejam eles dentro do âmbito da história, da filosofia, ou da arte. Aliás, o próprio conceito aristotélico de catarse, segundo António Sousa Ribeiro (2013), não exprimiria outra coisa – a representação da experiência da dor e do sofrimento serve à autorregeneração da *polis* como comunidade virtuosa.

Aristóteles enxergou o mundo e a vida como uma luta entre uma harmonia desejada e o caos aqui existentes. Interessantemente, é seu conceito de harmonia que iria permitir o estudo de temas baixos na arte. Se para Platão a beleza era o retorno à pureza das ideias, Aristóteles, menos idealista, entendia a beleza de um objeto como decorrente de certa harmonia, ou ordenação, existentes entre as partes entre si desse objeto e em relação ao todo. Enquanto pretendia buscar a harmonia das coisas belas, Aristóteles compreendia que a desordem, contrária ao harmônico, e também a feiura eram elementos aptos a estimular a criação da beleza, através da arte. Uma grande prova dessa abertura, e passo importante para os estudos literários, está justamente no fato de que Aristóteles introduz em sua *Poética* análises sobre o gênero cômico, costumeiramente desqualificado em relação à tragédia clássica. Em diversas partes da *Poética*, Aristóteles remarcou o que foi chamado de ‘beleza do feio’ e a ‘beleza do horrível’, atribuindo-as como característica da arte, e não da realidade:

A tendência para a imitação é instintiva ao homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela experimenta o prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. (ARISTÓTELES, 1979, p. 294)

A possibilidade de o feio ser imitado e, para além disso, apreciado é algo que não escapou aos olhos de Aristóteles. O reconhecimento da oposição dos contrários tomou ainda mais forma com Santo Agostinho que claramente admitiu ao campo artístico os contrastes mais violentos entre as partes belas e feias, entre as partes do bem e do mal. Embora provavelmente imersa em um certo maniqueísmo, que rondou sua produção filosófica, a defesa de Santo Agostinho da existência do bem e do mal e de sua consequente penetração nas artes marca,

¹⁸ Tradução de Rubens Figueiredo. No original: *to seize death in the making*. In: SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Macmillan USA, 2013, p. 24.

segundo Suassuna (2004), a primeira análise sistemática e consciente da presença do mal e do feio no campo estético.

Grande parte das discussões sobre estética daí em frente estaria ligada à pretensão de Kant de deslocar o centro de existência da beleza, anteriormente analisada apenas no objeto, para o sujeito. A teorização do juízo estético, que decorre inteiramente da reação pessoal do contemplador, problematizou e transformou o pensamento estético que havia percorrido a Idade Média e o Renascimento, épocas em que o belo permanecera uma qualidade objetiva, independente da relação com os homens. A mudança brusca de foco levou Schiller, Schelling e Hegel a centrarem seus estudos na tentativa de conciliar o objetivismo tradicional e o subjetivismo kantiano.

Enquanto buscava refutar a beleza “universal, mas sem conceito” de Kant, Hegel reconheceu a contradição e o dilaceramento da existência humana e encontra no grotesco uma imagem relacionada a sua própria filosofia:

O grotesco é antidualética, é o choque indefinido e perpétuo da tese e da antítese que jamais chega à síntese, que fica suspenso na indefinição inquieta. Mistura de contrários, deslocação, perpetuação de contrastes, o grotesco é o contrapé da lógica.¹⁹ (HEGEL *apud* MINOIS, 2003, p. 513)

Aristóteles já havia, de fato, assinalado que o feio poderia ser matéria produtiva para a arte, mas a articulação metafísica do feio culminaria com Hegel. O feio, tradicionalmente identificado com o mal, não é o simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual é atribuído uma qualidade estética positiva.

Mas poderíamos também falar de uma estética positiva no grotesco, categoria estética do feio. Termo surgido no Renascimento do italiano *grotta* (gruta), a palavra adentrou o vocabulário italiano quando, sob os restos das termas de Trajano e Titus²⁰, descobriu-se nas ruínas da *Domus Aurea*²¹ uma espécie de pintura singular. A ela, que se diferenciava substancialmente do estilo clássico romano, foi-se adaptado o termo *grottesco*. No célebre

¹⁹ Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção.

²⁰ Não nos parece coincidência que o anão de *La marchande d'enfants*, um anão que “não cessara de nos fazer rir com histórias tão engraçadas quanto escabrosas” (WITTKOP, 2003, p. 70) e que participa das cenas mais picarescas do romance, como veremos, tenha sido, por fim, nomeado Titus. Tradução nossa. No original: *ne cessa de nous faire rire avec des histoires aussi drôles que scabreuses*.

²¹ A Casa Dourada, *Domus Aurea* em latim, foi um grande palácio romano construído pelo imperador romano Nero, depois do Grande Incêndio que devastou Roma em 64.

prefácio de *Cromwell* (1827), Victor Hugo joga luz à presença do grotesco nas artes a partir de seu jogo de contrários:

Tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] Tudo é profundamente coeso.²² (HUGO, 2007, p. 26-27)

Decidido a romper com a tradição clássica e amparado pelo fértil terreno que a Idade Média havia oferecido para o confronto de posições estéticas, o texto de Victor Hugo é programático. Sem, entretanto, ignorar que a Antiguidade era familiar com a ideia do grotesco, Victor Hugo busca demover o conceito de ‘bom gosto’ clássico transformando em estratégia o que Aristóteles havia feito na *Poética* e tratando o cômico como uma forma do grotesco. Manifesto da estética romântica, o prefácio dirigiu o potencial grotesco da comédia para o drama, pois “é no drama que tudo vem dar”:

O caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural dos dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários.²³ (HUGO, 2007, p. 46-47)

Segundo Paiva e Sodré (2002), nesse ponto Victor Hugo dialoga implicitamente com os pontos de vista de Hegel, Goethe e Schlegel, quanto à preservação do realismo. Hegel, aliás, enxergava neste ‘natural’ o mesmo realismo shakespeariano dos tipos vulgares e grotescos. Victor Hugo dá, portanto, continuidade ao pensamento já vigente que admitia a existência dos reversos, dos contrários; mas preconiza, diferentemente de seus predecessores, que não apenas o bem e o mal existem na natureza, como são pertinentes e pertencentes à arte.

²² Tradução de Célia Berretini. No original: *Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. [...] Tout se tient.*

²³ Tradução de Célia Berretini. No original: *le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires.*

Observando a produção artística barroca e medieval, notamos que os temas e as figurações grotescas sempre foram profícuos nas artes. As pinturas de Bosch e de Bruegel, e depois com Goya e Velásquez, retratos do inacabamento, de mutilações e deformidades, parecem saltar aos olhos. Se pensarmos unicamente na literatura, é possível ainda enumerar uma longa lista de poetas, teatrólogos e romancistas que escreveram, por todo o mundo, narrativas nas quais “o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empíricas e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística” (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 74). A priorização dos temas baixos em Rabelais, não esqueçamos, fez com que Bakhtin também escrevesse sobre o grotesco, enfatizando o elemento subversivo, ‘carnavalesco’ comum à sua estética.

O termo grotesco transformou-se, ao longo dos séculos, em um adjetivo para designar o que é bizarro, fantástico, extravagante e caprichoso. Passou também a ser associado ao ridículo, ao absurdo e ao sobrenatural. O que a estética compreende como comum ao grotesco são as situações de rebaixamento, em uma combinação de elementos heterogêneos com deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, fezes, dejetos etc. A escatologia de cenas que envolve o ritual quase sagrado em Sade da coprologia ou mesmo a encenação do que Marguerite chama de jogo de *Petit Merdeux* revelam a escolha pelo grotesco:

Existiria também outras razões para partir porque alguns jogos alertaram a vizinhança, como por exemplo o jogo do Pequeno Emerdado, muito divertido e que tínhamos o costume de praticar há apenas alguns meses. Era sempre um menino de sete anos nascido em Cevenas que nós empastávamos para o jogo do Pequeno Emerdado, o que não lhe agravada nem um pouco, não preciso dizer. Então eis que um dia o menino escapa pela escada de trás que levava à praça do Comércio e galopa por entre os jogos de *boules*. Todo mundo tapava o nariz quando ele passava, alguns riam muito alto, outros se indignavam e, quando alguns curiosos perguntavam como a coisa era feita, nós respondíamos que, estúpido e muito rústico, o menino havia caído em uma fossa. Se nos acreditaram ou não nos acreditaram, fato é que o fedor suscitara queixas [...].²⁴ (WITTKOP, 2003, p. 50-51)

²⁴ Tradução nossa. No original: *Il y aurait aussi d'autres raisons de partir parce que certains jeux ont donné l'alerte au voisinage, par exemple le jeu de Petit Merdeux, fort divertissant et que nous avions coutume de pratiquer il y a quelques mois encore. C'était toujours un Cévenol de sept ans que nous enduisions pour le jeu du Petit Merdeux, ce qui ne lui plaisait guère, il va sans dire. Or voilà qu'un jour le Cévenol s'échappe dans l'escalier arrière menant à la cour du Commerce et galope tout le long des jeux de boules. Chacun se bouchait le nez sur son passage, certains riaient très fort, d'autres s'indignaient et lorsque quelques curieux demandèrent comment la chose se faisait, nous répondîmes que, stupide et par trop rustique, le Cévenol était tombé dans la fosse du retrait. On nous crut ou ne nous crut pas, la puanteur entraîna des plaintes [...]*

A figuração das fezes, para Marguerite não símbolo do baixo, mas do estritamente ‘natural’, surge para demonstrar a hipocrisia humana em lidar com o que não é nada mais do que cotidiano. Em nossa sociedade, o sujo permanece escondido pelo que nos acostumamos a chamar de ‘processo civilizatório’²⁵, que, segundo Sigmund Freud, rejeita o sórdido e passa pelo recalque nossos instintos e predileções animais. “O incentivo à limpeza vem do afã para eliminar os excrementos, que se tornaram desagradáveis à percepção dos sentidos”, afirma Freud (2011, p. 45) em *O mal estar na civilização* (1929). O que Gabrielle Wittkop retoma de Sade, quando recupera as fezes, a urina e o sêmen como mote de sua narração, seria, nesse sentido, revelar mais uma vez que estamos todos nós rodeados por esgotos e por cadáveres, “eu não falarei aqui dos cadáveres que os aprendizes anatomistas cortam em pedaços antes de jogarem nas fossas sépticas, nem da merda que ressurgue pelas pilastras e faz estourar as tubulações”²⁶ (WITTKOP, 2003, p. 51). Nesse sentido, representar o grotesco seria, em Wittkop, uma espécie de ‘evocação de consciência’, uma consciência que abraça e reconhece a podridão de todas as instâncias do humano, jogando assim com a hipocrisia de uma civilização que escolhe recusar o feio, o disforme, mas que se cerca dele. Seu objetivo não é, entretanto, moralizante; é transfigurador, é em si próprio um grotesco. Jamais marginalizada, a estética grotesca é movida então para o centro.

O golpe é duro? Fato é que, embora tenha percorrido o pensamento humano, ou sido negado por ele, a representação do grotesco esbarra em classificações. Não apenas pela dificuldade de conceituá-lo, mas, principalmente, porque ele ainda afronta e provoca os cânones do esteticamente correto ou apazível, compondo um novo modo de compreender o fato estético. Em *A vontade de poder* (1901), Nietzsche afirma que a preferência pelos acontecimentos terríveis é um sintoma de força. Mais tarde, ele dedicaria o aforismo 77 de *A Gaia Ciência* ao assunto:

O mau gosto tem seu direito da mesma forma que tudo que é bom; tem mesmo um privilégio em relação ao bom gosto no caso em que haja grande necessidade, a satisfação certa e de algum modo uma linguagem geral, uma atitude e máscara imediatamente compreensíveis; o bom gosto, o gosto escolhido, contrariamente, contém alguma coisa de pesquisa e da tentativa, alguma coisa que não compreendida com certeza, não é nem jamais será

²⁵ Ver *A civilização como transformação do comportamento humano*. In: ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Uma História dos Costumes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

²⁶ Tradução nossa. No original: *Je ne vous parlerai pas ici des cadavres que les apprentis anatomistes coupent en morceaux avant de les jeter dans les fosses d'aisance, ni de la merde qui remonte en colonne et fait éclater les tuyaux.*

popular. A *máscara* persiste sendo a morada popular. (NIETZSCHE, 1995, p. 92, grifo do autor)

Ao sustentar a universalidade do mau gosto, Nietzsche defende a existência de um sujeito que exponha sua realidade visceral, o que inclui sim, vísceras e excrementos, tal qual fizera Rabelais em *Gargantua e Pantagruel*. As atrocidades e a sujeira que preenchem o conjunto da obra de Rabelais, escrita entre a Idade Média e o Renascimento, são ainda vistas como uma estética particular que transgride pelo grotesco. Nele, o feio se tornou sinal de uma máscara de singularidade, daquilo que é irrepetível e único. A representação da ‘beleza do horrível’ atinge seu mais alto grau.

Quando se entra em jogo a figura, entre outras, do marquês de Sade no século XVIII surge com ele a expressão de um grotesco que recorreria ao bizarro, ao monstruoso, ao sujo, mas que também se moderniza e passaria a abarcar e descrever com meticulosidade as aberrações sexuais. Em um clima de crescente violência, mutilações e assassinatos, os romances de Sade, como *Justine* e *Juliette*, parecem ter anunciado muito do que ainda haveria de ser tratado sobre o feio, o mal e o grotesco. Escrevendo sobre a experimentação dos prazeres mais devassos, Sade levava a estética realista ao extremo.

Durante séculos, o feio e o grotesco foram considerados estéticas menores, aparecendo em personagens, ou em oposição ao bom e ao sublime. Mas raras vezes como o tema e mote de uma narrativa. Parece-nos que a contemporaneidade tenta paulatinamente rasgar a ideia de que a literatura surge apenas como fonte do aprazível, de uma maneira de se alcançar a nobreza. O grotesco, pelo contrário, esquiva-se à elevação. Não se empenha nem um pouco na restauração da razão clássica, nem opta por alguma moral progressista. O grotesco, em realidade, funciona por catástrofe.

O que os escritos de Sade fizeram foi revelar a necessidade metapolítica do feio. A junção de ações criminosas à fórmula do grotesco não apenas corroborou para a construção de sua singular filosofia – resumida assim por Lacan: “tomemos como máxima universal de nossa ação o direito de gozar de outrem, quem quer que seja, como instrumento de nosso prazer” (LACAN, 1959[1960]-1997, p. 98) – mas forçou a entrada nas discussões filosóficas de sua própria época, acerca da ética e da moral. Juntamente a Kant, teríamos, então, os dois lados da lei moral. Um lado sublime, limpo e puro, expresso pelo imperativo categórico de Kant; e o lado cruel, sujo e perverso, manifesto na obra de Sade. Mas o que a biografia do marquês – e mesmo a de Wittkop, que sofreu duras críticas e recusas ao longo da carreira de escritora –

revelaria é que a subversão de todos os valores sobre os quais se estruturam o pensamento ocidental pode ser “mais explosiva do que pólvora”:

Monsieur de Sade assegura que um efeito não precisa necessariamente de uma causa [...] frases assim são mais explosivas do que pólvora, porque elas questionam toda a filosofia aristotélica, e, em um mesmo golpe, a escolástica e vos envia diretamente o homem à prisão. Monsieur de Sade passou pela experiência e como ele é o homem mais perturbador do mundo, não seria impossível que, um dia, ele retorne à masmorra para sempre.²⁷ (WITTKOP, 2003, p. 103-104)

Retornemos rapidamente ao prefácio de Victor Hugo. Por entre suas reflexões acerca do grotesco, o romântico francês havia ainda feito uma precisa observação: a divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a da natureza e que nada é belo ou feio nas artes senão pela execução (HUGO, 2007, p. 27). Não ousaremos ignorar o fato de que Victor Hugo atribuía muito da fé cristã à verdadeira revelação da estética romântica, entretanto, notamos nessa pequena nota de rodapé que o escritor realiza um interessante corte entre a natureza e o literário. Ele atribui à execução o fator grotesco das criações, ontologicamente distinguindo a arte das meras coisas reais – esse, aliás, um argumento recorrente nos estudiosos e filósofos que creem que a arte não pertence ao campo da moralidade. Se a arte é capaz de ir além da imitação, como assim se compreendera a *mimesis*, e criar um mundo à parte do real, embora conectado a ele, então nos deparamos com as mesmas reflexões que fizera Kosik, em sua crítica à estética marxista:

Cada trabalho de arte tem uma natureza dupla dentro de uma unidade indivisível que é a expressão de realidade, mas que também forma a realidade existente não adjacente ao mundo nem defronte a ele, mas precisamente aquela existente apenas em sua obra.²⁸ (KOSIK *apud* JAUSS, 1982, p. 38)

²⁷ Tradução nossa. No original: *Monsieur de Sade assure qu'un effet n'a pas nécessairement besoin de cause [...] des phrases de ce genre est plus explosive que la poudre car elle remet en question toute la philosophie aristotélicienne, la scolastique du même coup et vous envoie tout dret son homme en prison. Monsieur de Sade en a fait l'expérience et comme il est l'homme le plus dérangement du monde, il n'est pas impossible qu'un jour il retourne au cachot pour de bon.*

²⁸ Tradução nossa. No original: *each work of art has a doubled character within an indivisible unity it is the expression of reality but it also forms the reality that exists not next to the world nor before the world but precisely only in the work.*

Para alguns críticos e filósofos, a arte libertada do ritual e do culto, da moral e da estética ganha sua máxima potência. Se as reflexões acerca do sadismo fazem parte de uma dialética com a obra de Sade, surgindo e ressurgindo dela, essas considerações nos serão particularmente importantes quando prostrados diante da narrativa epistolar de Gabrielle Wittkop. *La marchande d'enfants* retoma o grotesco como estética central do romance, um grotesco que não figura apenas nas menções a situações e assuntos incômodos, ou na referência a fezes e urina, mas que apareceria também envelopando os corpos infantis das vítimas e, principalmente, do corpo do homem sádico, do libertino, cuja compleição física parece ter sido criada de forma tal a ela própria constituir-se uma ferramenta perversa.

1.2 O corpo grotesco

Embora o manuscrito do *Dialogue entre un prêtre et un moribond*²⁹, datado de 1782, só tenha sido descoberto e publicado por Maurice Haine em 1926, ele já anunciava a filosofia que Sade criaria dali em diante, filosofia esta que se baseia na materialidade do corpo e que renuncia por completo a suposta dicotomia entre a alma e a substância. Essa recusa da constituição tricotômica do homem prescrita pela Bíblia – *in tria hominem dividit, animam quae in coelum abit, umbram quae ad inferos, corpus qu(od traditur) sepulturae*, afirmou Virgílio³⁰ –, da dicotomia socrática entre corpo e alma, e que inverte com veemência e ironia o discurso de Descartes, pois não mais são os pensamentos que garantem minha existência, e sim o *gozo, logo existo*, está certamente ligada às leituras do jovem marquês. Decididamente e assumidamente influenciado pelas obras de dois filósofos materialistas do Iluminismo francês, La Mettrie e D'Holbach, Sade toma para si a ideia de que, não existindo espírito nem alma, tudo no universo é matéria. A introdução do oitavo capítulo, nomeado *Des facultés intellectuelles; toutes sont dérivées de la faculté de sentir*³¹, de D'Holbach:

²⁹ *Diálogo entre um padre e um moribundo*.

³⁰ “O homem se divide em três partes: a alma que vai para o céu, a sombra que vai para os infernos, o corpo que é levado à sepultura.” In: SOUSA, Eudoro de. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*, 2013, p. 35.

³¹ *Sobre as faculdades intelectuais: todas são derivadas da faculdade de sentir*.

Para nos convencer de que as faculdades as quais nomeamos de intelectuais são apenas modos ou formas de ser e de agir resultantes da organização de nosso corpo, devemos somente analisá-las, e veremos que todas as operações que atribuímos a nossa alma não são mais do que modificações às quais uma substância inextensa ou imaterial não pode ser suscetível.³² (D'HOLBACH, 1770, p. 80)

quando comparada ao discurso *De l'immortalité*³³ presente em *Dialogue entre un prêtre et un moribond*:

Por meio de que raciocínio pretendem nos mostrar **essa alma, que não pode sentir, querer, pensar e agir senão por meio de seus órgãos**, consegue sentir dor ou prazer, ou até mesmo ter consciência de sua existência quando os órgãos que a informavam estarão decompostos?³⁴ (SADE, 2001, p. 31-32, grifo nosso)

Já nos indica o caminho que será longamente abordado com a publicação de *Philosophie dans le boudoir*³⁵. Todo o nosso ser, segundo D'Holbach, só pode ser experienciado e experienciar quando toda sua superfície e seu sistema forem, finalmente e unicamente, compreendidos a partir das ramificações dos sentidos humanos. O homem, entendido como não mais do que uma máquina que deve ser minuciosamente observada, deveria, segundo os materialistas, viver sob um único princípio, o do prazer. Nesse contexto, é preciso lembrar que o corpo, até pouco antes do Renascimento, era nada mais do que “uma abominável vestimenta da alma”. Em um golpe, D'Holbach e Sade rejeitam o sobrenatural de todo dogma religioso. Ao fim do *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, também o recusará o padre.

Sendo o centro de nossas experiências, não é, portanto, surpreendente que o corpo seja elevado como o receptor e o produtor de todas as instâncias humanas. A verdade, essa divindade que tanto tentaram desvendar os iluministas, só poderia, outrossim, tomar forma quando atravessasse literalmente o campo da matéria. A filosofia sadiana é, portanto, uma filosofia do

³² Tradução nossa. No original: *Pour nous convaincre que les facultés que l'on nomme intellectuelles ne sont que des modes ou des façons d'être et d'agir résultantes de l'organisation de notre corps, nous n'avons qu'à les analyser, et nous verrons que toutes les opérations que l'on attribue à notre âme ne sont que des modifications dont une substance inétendue ou immatérielle ne peut point être susceptible.*

³³ Da imortalidade.

³⁴ Tradução de Alain François e Contador Borges. No original: *par quel raisonnement, en effet, prétendrait-on nous prouver que cette âme, qui ne peut sentir, penser, vouloir, agir, qu'à l'aide de ses organes puisse avoir de la douleur ou du plaisir, ou même avoir de la conscience de décomposés?*

³⁵ Filosofia na alcova.

corpo. Filosofia porque trata-se de corromper as ideias por meio do corpo, mas também de corromper o corpo por meio das ideias. Se não há mais distinção entre a alma e o corpo material, e sim uma identidade única entre eles, os pensamentos organizam-se de forma paralela.

Para Barthes, é impossível à linguagem, devido a seu caráter analítico, abarcar a totalidade do corpo; ele chega à escrita unicamente em pedaços. Essa afirmação se faz plenamente verificável quando notamos primeiramente como são descritos os corpos das personagens de Wittkop, que, mutilados e disformes, aparecem sem membros, sem olhos. A existência textual desses corpos é perpassada por um amontoado de pernas, braços, mãos, dedos, lábios, seios e, postos em riste, também figuram, em local privilegiado, o clitóris (e a vagina, seu par), o pênis e, por fim, o ânus. Apertados ou frouxos, mas frequentemente banhados em sangue, esses membros aparecem, sobretudo, porque

tanto quanto os corpos dos sujeitos sadianos são sem graça quando totalmente belos (a beleza não é mais do que uma *classe*), as nádegas, o cacete, o hálito, o esperma encontram uma individualidade imediata de linguagem.³⁶
(BARTHES, 2005, p. 149)

A individualidade imediata a qual cita Barthes está inteiramente, em Wittkop, ligada a uma estética que privilegia as ‘partes baixas’. Barthes afirma ainda que a totalidade existencial seria o que se realiza pela ‘inundação’ do corpo – seja pelo esperma, pelo sangue, pelos excrementos, pelos vômitos. De fato, nada provindo do corpo é inútil ao libertino, a urina pode substituir o vinho, as fezes, o pão. No fictício castelo de Silling, morada libertina dos *Les Cent Vingt Journées de Sodome*³⁷, os devassos acordam diariamente às dez horas da manhã e entre a uma e duas horas eles estarão na capela, um lugar unicamente destinado à coprofagia. A sujeira, afirma Eliane Robert Moraes (2015), quando investida pela libertinagem, deixa de ser tabu para ostentar sua condição orgânica, que, controlada e ordenada, serve às exigências do paladar do devasso.

Postos como objetos, como armas, como receptáculos, os pedaços dos corpos das personagens de Wittkop fazem parte do mesmo sistema que fora proposto por Sade. Ao pênis, uma das pontas do circuito *da cabeça à cabeça*, é conferido, portanto, lugar privilegiado. De

³⁶ Tradução de Mário Laranjeira.

³⁷ *120 dias de Sodoma*.

descrições simples como um “membro sombrio e duro”³⁸ (*idem*, p. 83), referindo-se ao pai de Madeleine, ou membros que tomam formas de animais peçonhentos, “um membro café com leite, longa e fina serpente”³⁹ (*idem*, p. 57), Gabrielle Wittkop toma um tempo precioso de sua narrativa para descrever as partes sexuais de suas personagens. Não sem objetivo, seguramente. Mais do que reforçarem o sistema filosófico-corporal de Sade – pois, em Wittkop, certamente o corpo também se faz centro de estudo –, os corpos dos agressores e das vítimas constituem e garantem uma estética grotesca no interior de sua escrita. A singularidade do pênis do Monsieur Oneillard, “falar-vos-ei também de Monsieur Oneillard que tem o membro em forma de saca-rolhas? É uma grande raridade, vos haveis de convir”⁴⁰ (*idem*, p. 56), contribui, principalmente em seu aspecto fantasioso, para a disposição de uma atmosfera de horror. As descrições vão, ao longo do texto, aliás, surgindo *en crescendo*:

Groubot tendo retirado de sua braguilha um terrível cacete, sombrio, brilhoso, todo sulcado por veias, se posiciona entre as coxas de Déchirure que tem a menor boceta do mundo. Ele desliza por entre as ninfas uma glândea arroxeada, grande como um punho.⁴¹ (*idem*, p. 57)

O pau de Fleur d’Argent, convoluto, tumescido, em botão como uma flor, pontudo como a verga de um cão, inchado por estranhas nodosidades fazendo uma curva sobre ele mesmo como aquele dos sátiros antigos. Fleur d’Argent, todo nu, as bolas de um tom malva pálido, os cílios como se cobertos de orvalho [...].⁴² (*idem*, p. 93)

O falo é nodoso, inchado, estriado e posto em posição por entre as coxas de sua vítima, ele nada mais é do que a insígnia monstruosa do iminente.

As recorrentes menções aos animais, que se referem não apenas aos pedaços de seus corpos, mas também a suas personalidades e a seu *modus operandi*, como Madame Canillat e Monsieur Cabriol⁴³, também se colocam à disposição da estética grotesca que cria Wittkop, na

³⁸ Tradução nossa. No original: *un membre sombre et dur*.

³⁹ Tradução nossa. No original: *un membre café au lait, long et mince serpente*.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: *Vous parlerai-je aussi de Monsieur Oneillard qui a le membre en tire-bouchon ? C’est une grande rareté, vous en conviendrez*.

⁴¹ Tradução nossa. No original: *Groubot ayant tiré de sa braguette une terrible mentule, sombre, luisante et tout sillonnée de veines, se place entre les cuisses de Déchirure qui a le plus petit con du monde. Il glisse dans le nymphes un gland violâtre gros comme le poing*.

⁴² Tradução nossa. No original: *le vit de Fleur d’Argent, une chose tarabiscotée et bourrelée, bourgeonnante, pointé en verge de chien, gonflé d’étranges nodosités en revenant sur elle-même comme celle des satyres antiques. Fleur d’Argent, tout nu, les couilles d’un mauve pâle, les cils paraissant givrés [...]*.

⁴³ Respectivamente, Canillat (*cannis*, raiz da palavra portuguesa *cão*) e Cabriol (*cabri/capri*, étimo de *cabra*).

qual o rebaixamento, a exaltação da animalidade, dos excrementos e do baixo corporal, transforma tudo em carnal e ordinário, causando riso, horror, espanto, repulsa. Mais ainda:

Tudo acontece, porém, como se essa transgressão do antropomorfismo dependesse inicialmente de uma exploração exaustiva da própria imagem do homem, num exame cruel de suas possibilidades. Tudo acontece como se fosse necessário levar a termo um projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres e matérias, num processo rigoroso cujo sentido último residiria em demonstrar a abominável hipótese de sua irrealidade. (MORAES, 2002, p. 107)

Recriar o homem em sua animalidade, recuperando a violência de sua existência, constitui-se, assim, em um duplo projeto: se por um lado, ele leva ao extremo sua estética grotesca, ele alcança, por outro, um *status* do monstruoso, do irrealizável. Na composição do grotesco, o monstruoso seria o elemento mais frequente, tornando recorrente alguns motivos do mundo animal, vegetal ou mecânico misturado com o humano. Dentro do mundo animal, Kayser (1986) sublinha aqueles que vem do abismo, mas ele também dá atenção aos animais tanto fabulosos quanto os reais. O grotesco daria, então, preferência às serpentes, às corujas, às aranhas, ou aos sapos, todos ligados ao domínio do noturno. Meio-máquina, não por acaso, o formato singular do pênis de Oneillard é um dos extremos criados dentro da narrativa de Wittkop que provoca a repulsa de quem o ‘imagina’, simultaneamente se transformado em um instrumento a ser usado em nome da sexualidade dita aberrante que tanto prezaram Wittkop e Sade – o pênis em forma de saca-rolhas não penetra, ele dilacera.

A fragmentação do corpo atravessada pela sensualidade exigiria, nesse sentido, a introdução de todos os tipos de corpos, e “quanto às crianças enfermas, eu não negarei que elas oferecem um prazer da escolha e que, sem olhos, sem braços ou sem pernas, elas possuem, entretanto, uma terrível veemência em não serem capturadas”⁴⁴ (WITTKOP, 2003, p. 30), inclusive portadores de doenças. A presença de personagens doentes não aporta, necessariamente, algo novo à narrativa de Wittkop quando posta ao lado da obra do marquês de Sade. Se evocarmos as cenas finais de *La philosophie dans le boudoir*, perceberemos que a doença já era assunto recorrente em Sade, principalmente no que se refere à sífilis; já em 1701, o Bicêtre, hospital, aliás, mencionado por Wittkop, contava com 75 sifilíticos, dentre os quais

⁴⁴ Tradução nossa. No original: *Quant aux enfants infirmes, je ne nierais pas qu'ils offrent un plaisir de choix et que sans yeux, sans bras ou sans jambes ils apportent pourtant une terrible véhémence à se soustraire.*

mendigos, crianças abandonadas, velhos e deficientes⁴⁵. Na cena, Dolmancé manda Lapierre, seu criado, estuprar a honrada mãe de Eugénie, a madame de Mistival:

Lá embaixo há um valete meu munido com um dos mais belos membros que existem na natureza, mas, infelizmente, destilando vírus e roído por uma das mais terríveis sífilis jamais vistas nesse mundo. Vou manda-lo subir: lançará seu veneno nos dois condutos naturais dessa amável e querida dama, a fim de que, durante o longo tempo em que durarem as impressões desta cruel doença, a puta se lembre de não incomodar sua filha enquanto ela foder.⁴⁶ (SADE, 2008, p. 194)

A sífilis figura em *La marchande d'enfants* também metamorfoseada de castigo, quando o anão Titus, após ter infectado suas duas filhas, estupra Laustensoire fatalmente transmitindo-lhe o vírus. Algumas das crianças de Marguerite estavam igualmente fadadas a contraírem a doença.

Porém, embora a figuração do corpo doente não seja um fenômeno literário inédito, em Wittkop, é conferido às enfermidades do corpo certo destaque, uma vez que *La marchande d'enfants* procura ainda por em cena o corpo deformado. O grotesco sempre foi associado à crise de representações e ele surge em Wittkop em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística. A cena em que um dos clientes “dos mais frívolos”⁴⁷ (WITTKOP, 2003, p. 87) de Marguerite, Pouf-Pouf, leva um de seus ‘monstros’, “um pequeno garoto que tem espécies de pernas, sem braços, mas com alguns dedos embrionários que saem dos ombros e o rosto de um serafim”⁴⁸ (*idem*, p. 88), é bastante esclarecedora no que se refere a esse imaginário que busca constantemente extrapolar os limites de si:

Pouf-Pouf sem aguentar mais, pousara seu monstro sobre seus joelhos, beijando-o e acariciando-o com paixão. Depois, ele o descalçara e vimos uns pés pequenos muito estranhos, como se formado de várias salsichas imbricadas umas nas outras, parecendo que estavam a ponto de estourar, assim

⁴⁵ No final do século XVIII, a quantidade de sífilíticos atinge números alarmantes.

⁴⁶ Tradução de Contador Borges. No original: *J'ai là-bas un valet muni d'un des plus beaux membres qui soient peut-être dans la nature, mais malheureusement distillant le virus et rongé d'une des plus terribles véroles qu'on ait encore vues dans le monde. Je vais le faire monter : il lancera son venin dans les deux conduits de la nature de cette chère et aimable dame, afin qu'aussi longtemps que dureront les impressions de cette cruelle maladie, la putain se souvienne de ne pas déranger sa fille quand elle se fera foutre.*

⁴⁷ Tradução nossa. No original: *des plus frivoles.*

⁴⁸ Tradução nossa. No original: *un petit garçon qui a comme des espèces de jambes, pas du tout des bras, mais quelques doigts embryonnaires sortant des épaules et le visage d'un séraphin.*

como uma verga ao mais alto de seu desejo. Pouf-Pouf se desnudara vivamente ele mesmo e, jogando-se sobre o sofá, ofertara um cu muito agradável ao monstro cantor... Com uma destreza inimaginável, este último introduzira então um de seus pés em Pouf-Pouf, e com o outro conseguira masturbar-lhe o cacete.⁴⁹ (*idem*, p. 89)

Se concordarmos com Sodré e Paiva (2002) de que o grotesco é a estética que mais se disseminou no século XX, especialmente na cultura de massas e do entretenimento, Wittkop faz da passagem do século XVIII de Sade até a contemporaneidade seu laboratório próprio da busca pelo excesso. Em realidade, Gabrielle Wittkop aproveita em *La marchande d'enfants* a oportunidade de forçar a crueldade de Sade para além dos corpos sadios por vezes inocentes das vítimas sadianas. Nesse sentido, a literatura de Wittkop retoma a filosofia sadiana que eleva o corpo à única fonte de tudo que é humano de forma a sustentar seu pressuposto de que não apenas o mal é humano, mas o humano é essencialmente grotesco.

1.2.1 O par imagético grotesco-sublime

Em *Do grotesco e do sublime*, Victor Hugo afirma que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. Gabrielle Wittkop parece em *La marchande d'enfants* jogar com os contrários; enquanto tudo na câmara da perversidade instaurada por Marguerite é cruel, pitoresco, Wittkop põe em cena um sublime que é incorporado por Tirésias, um hermafrodita a quem ela compra por uma incrível (e inconfessa) soma. O encontro do masculino com o feminino, materializado no corpo de Tirésias, poderia ser entendido, junto a Barthes como uma forma de transgressão. É por isso que se daria, em Wittkop e em Sade a preferência pela sodomia. Para Barthes, apenas a mulher oferece à escolha dois sítios de intromissão e

⁴⁹ Tradução nossa. No original: *Pouf-Pouf n'y tenant plus, prit son monstre sur ces genoux, le baisant et caressant avec passion. Puis il le déchaussa et nous vîmes de très étranges petits pieds, comme formés de plusieurs saucisses intriquées les une dans les autres, semblant prêtes à éclater ainsi qu'une verge au plus haut de son désir. Pouf-Pouf se dénuda lui-même vivement et s'étant jeté sur un sofa, offrit un cul très agréable au monstre chanteur... Avec une imaginable dextérité, celui-ci introduisit alors un de ses pieds en Pouf-Pouf, de l'autre parvenant à lui branler la mentule.*

ao escolher um contra o outro *no campo do mesmo corpo*, o libertino produz e assume um sentido, o da transgressão. O rapaz, visto que o seu corpo não oferece ao libertino nenhuma possibilidade de falar o paradigma dos sítios (ele só propõe um), é menos *interdito* do que a Mulher: ele é, portanto, sistematicamente, menos interessante.⁵⁰ (BARTHES, 2005, p. 145)

Aberto aos dois campos do prazer, mas sem cair nas impossibilidades que os corpos das personagens femininas de Sade representam⁵¹, o corpo do hermafrodita significaria, então, um ‘ideal’ de transgressão. As referências a esse arquétipo não são, aliás, poucas dentro da obra de Wittkop, que escreveu contos, pequenos poemas, e uniu o sexo de dois gêmeos em *Le nécrophile* com o mesmo intento de criar esse ser pleno e perficiente. A escolha do nome do jovem hermafrodita não é certamente ao acaso; segundo Ovídio, a origem dos poderes clarividentes do maior adivinho de Tebas está diretamente relacionada ao dia em que ele supostamente viu duas serpentes copulando. Quando ambas se voltaram contra ele, Tirésias matou a fêmea, e imediatamente tornou-se uma mulher e assim permanecera por sete anos. Tempos depois, ele encontra outro casal de cobras, mata o macho e retorna ao seu estado original – homem e mulher, Tirésias, em sua deformidade, nada menos é do que divino. Por isso, posto à frente do grotesco dos outros corpos, Tirésias,

criança de quase já treze anos, perfeitamente proporcional, as pernas um pouco longas, mas bem modeladas, os braços também, belos pés e belas mãos. A pele é de uma cor de marfim, uma cascata de cabelos de ébano emoldura um rosto singularmente atraente. Os olhos semelhantes às azeitonas negras que vendem os gregos e afastados como os de uma corça, o nariz breve e curvo, a boca larga, carnuda e vermelha com os mais esbeltos dentes do mundo.⁵² (WITTKOP, 2003, p. 108)

⁵⁰ Tradução de Mário Laranjeira.

⁵¹ Com efeito, a personagem de Juliette, que utilizava falos artificiais para penetrar tanto homens quanto mulheres, compartilha todos os traços e preferências sexuais de seus companheiros libertinos. Para John Phillips (2005), apenas a falta do equipamento anatômico do homem impede Juliette de se identificar perfeitamente com o modelo masculino sadiano. Outras libertinas eram ainda capazes de sodomizar mulheres com seus clitóris, estes grandes o suficiente para substituírem o pênis.

⁵² Tradução nossa. No original: *enfant d'à peu près treize ans déjà, parfaitement proportionné, les jambes un peu longues mais bien modelées, les bras de même, beaux pieds et belles mains. La peau est couleur d'ivoire, une cascade de cheveux d'ébène encadre un visage singulièrement attirant. Les yeux semblables aux olives noire que vendent les Grecs et écartés comme ceux de biches, le nez bref et busqué, la bouche large, épaisse et vermeille avec les plus jolies dents du monde.*

surge com ares de sublime, quase uma quimera por entre o imaginário construído pela tessitura da narrativa de Wittkop. Não podemos deixar escapar que ele foi também vendido a um casal incestuoso formado por um irmão e uma irmã, eles do mesmo modo unidos doravante dentro do corpo do hermafrodita.

Tal qual admite a mitologia, Tirésias é possuidor do conhecimento sobre ambas as sexualidades⁵³. É nesse corpo que une as duas instâncias da sexualidade que Marguerite pode, por fim, encontrar-se na encruzilhada da volúpia e do amor, aspecto do erótico tão desprivilegiado em Sade:

Ora Tirésias fora meu violento amante, ora minha mulher satisfeita, pois meus abraços podem ser tão enérgicos e apaixonados quanto os dos homens. Pela única vez em minha vida, eu comprovara que as volúpias da alma podem se aliar às volúpias do ventre, que o êxtase que enleva os bem-aventurados responde àquele por entre as coxas, que tudo o que dentro do coração se lança em direção ao outro é fio de Ariadne até aquela ardente amêndoa que Tirésias chupava.⁵⁴ (*idem*, p. 167)

Marcando o retorno às questões acerca do amor, as últimas cartas de Marguerite dariam continuidade ao projeto sadiano, no qual toda experiência humana perpassa a matéria, mas parecem, além disso, incorporar uma metafísica recorrente na obra de Gabrielle Wittkop. O misto de sexualidade e violência abriria espaço para a experimentação de um dos sentimentos mais puros. Na verdade, a pureza desse sentimento ‘só’ poderia surgir em *La marchande d'enfants* em Tirésias, que abarca em si a totalidade de todos os seres. Notemos que essa adição à narrativa de Wittkop não quebraria a filosofia criada pelo marquês, pois o amor, ele também, só pode existir a partir da existência do corpo, por onde “as volúpias da alma podem se aliar às volúpias do ventre” enfim. As pontas do fio de Ariadne marcariam, sobretudo, a eliminação do par corpo e alma — coração e clitóris se fazem doravante uno. O amor, tal qual a sexualidade perversa, é força equívoca, sexuada e transgressora de status social. E, tal qual a violência do confronto entre corpos, o amor é também vivência da alteridade.

⁵³ Tirésias foi, segundo o mito, chamado para decidir a questão levantada por ocasião de uma discussão entre Zeus e Hera sobre se é o homem ou a mulher quem tem mais prazer na relação sexual.

⁵⁴ Tradução nossa. No original: *Tantôt Tirésias fut mon violent amant, tantôt ma femme épanouie car mes étreintes peuvent être aussi énergiques et passionnées que celles des hommes. Pour la seule fois de ma vie, j'éprouvais que les voluptés de l'âme peuvent se joindre à celles du ventre, que l'extase qui soulève les bienheureux répond à celle de l'entrecuisse, que tout ce qui dans le coeur s'élance vers l'autre était fil d'Ariane jusqu'à cette brûlante amande que suçais Tirésias.*

O par imagético entre o sublime e o grotesco que constrói Gabrielle Wittkop a partir das descrições dos corpos de suas personagens está intimamente ligado ao jogo de representação a qual ela parecia almejar:

Formada pela escola do olhar, a escrita de Gabrielle Wittkop desperta nossos sentidos adormecidos, restaura sua acuidade graças a uma língua precisa e colorida que carrega, no coração de nossas representações, a violência do espetáculo observado.⁵⁵ (DELESCLUSE, *apud* WITTKOP, 2003, p. 13)

De fato, *La marchande d'enfants* discorre com precisão e preciosismo sobre os mais diversos detalhes das cenas que serão ali desenhadas. “Existem quadros, minha cara Louise, que eu adoraria poder pintar”⁵⁶ (WITTKOP, 2003, p. 93), admite Marguerite ao descrever uma das orgias que havia organizado. A libertinagem evoca o uso de todos os sentidos, é bem verdade, mas nos é imprescindível reconhecer a importância da visão na prática libertina. Sua escrita seria assim composta por imagens visuais.

“Busquemos esse corpo elusivo que, entretanto, meus olhos concebem”⁵⁷, escreve Lautréamont em *Les chants de maldoror*⁵⁸. A percepção erótica do corpo atravessa primeiramente o campo da visão, e é por isso que a primeira preocupação da narradora de Wittkop ao contar algumas de suas historietas é descrever fisicamente as personagens – principalmente no caso das vítimas, objetos dispostos como mercadoria. Na pornografia, afirma Baudrillard (1992, p. 39), reina a alucinação do detalhe, o ‘voyeurismo da exatidão’, pois sob o signo do perverso o olho é também um dos caminhos do prazer. Abordar o corpo através do olhar é dedicar-se a dois objetivos distintos, porém interligados: o de desvelar os grandes mistérios da sexualidade do outro, e o de descobrir, no corpo outro, o corrompido. Para o sádico, o *au-delà*: enxergar o que ele próprio corrompera. Daí a construção de uma sala revestida por um jogo de espelhos em uma das cenas eróticas de *La marchande d'enfants*:

Fora ali que decidimos dar um espetáculo destinado a nosso próprio divertimento, sendo esse cômodo ordenado por espelhos. Pois, para o pequeno

⁵⁵ Tradução nossa. No original: *Formée par l'école du regard, l'écriture de Gabrielle Wittkop réveille nos sens assoupis, en restaure l'acuité grâce à une langue précise et colorée qui porte, au coeur de nos représentations, la violence du spectacle observé.*

⁵⁶ Tradução nossa. No original: *Il y a des tableaux, ma chère Louise, que je voudrais bien pouvoir peindre.*

⁵⁷ Tradução nossa. No original: *Cherchons ce corps introuvable, que cependant mes yeux aperçoivent.*

⁵⁸ *Os Cantos de Maldoror.*

teatro particular que eu havia querido instalar nos sótãos, não é preciso mais sonhar [...] ⁵⁹ (WITTKOP, 2003, p. 88)

Ali, eles permitem a reprodução imediata e infinita da cena. O corpo, perante o espelho, está sob todos os olhos – eles próprios multiplicados, tomando forma de *Panoptes*. A visão é, para o libertino, a materialização da imaginação, sua mais prolífica fonte de atos perversos.

O uso dos espelhos na cena acima descrita revelaria ainda uma outra influência do marquês de Sade na escrita de *La marchande d'enfants*. Em Wittkop, para que a mensagem da liberação sexual seja realmente eficaz, o prazer não pode ser só catalogado, ele deve ser ‘encenado’. E a cena nos moldes sadianos constrói-se sob o efeito do olhar. O que Barthes chama de ‘teatro do deboche’ é composto pelo

grupo sadiano [que], freqüente, é um objeto pictural ou escultural: o discurso capta as figuras da devassidão, não somente arrançadas, arquitetadas, mas principalmente imobilizadas, enquadradas, iluminadas; ele as trata como *quadros vivos*. ⁶⁰ (BARTHES, 2005, p. 183, grifo do autor)

Essa figuração é também fetichista. O libertino, afirma Eliane Robert Moraes (2011), não é apenas ator em cena; ele é também diretor em atividade, a criar e recriar um campo visual a partir de seus desejos. Para Barthes (2005), a presença do espelho criaria uma ‘superfície do crime’, na qual todo o cômodo destinado aos atos eróticos estaria também recoberto pela devassidão. E não é esse o desejo de Marguerite, o de reproduzir todos esses quadros?

Marguerite e seus companheiros podem, assim, construir a cena da perversão de forma que mais agrade seus clientes, o que pode variar entre simplesmente amordaçar, amarrar uma criança a uma estaca de madeira, e pequenos desfiles ou atos de transvestimento. Assim, se os corpos podem se transformar em mobília, como no castelo de Minski em *Juliette*, então eles também podem ser postos em marcha, organizados em um balé, que ali mistura o prazer visual, fetichista e a completa transformação do corpo infantil em autômatos destinados à dança perversa. O balé é a cena sadiana em movimento:

⁵⁹ Tradução nossa. No original: *Ce fut là qu'on décida de donner un spectacle destiné à notre propre divertissement, cette pièce étant agrémentée de miroirs. Car pour le petit théâtre privé que j'avais pensé installer dans les combles, il n'y faut plus songer.*

⁶⁰ Tradução de Mário Laranjeira.

Nós havíamos despido as crianças as quais possuo no momento – elas não são mais numerosas como antes – e eu as fiz formar um cândido balé [...] enquanto os espelhos nos remetem costas plainas, cus rechonchudos, pequenos seios há pouco formados, rostos adoráveis. Não eram mais seis crianças, mas ao menos cem que rodopiavam, levantavam os braços, executavam *jetés*.⁶¹ (WITTKOP, 2003, p. 88)

Na cena, cabeças, seios, braços e pernas aparecem multiplicados de forma tal que o corpo toma também forma teratológica.

A carne, dentro do teatro perverso, deve ser examinada em todas as suas instâncias – deve ser vista, (re)organizada, cheirada, tocada, ferida. O corpo agora e doravante unicamente entendido em sua matéria, por sua vez, é posto às mais diversas provações, pois somente por meio dele pode o homem alcançar a completude de suas experiências; a busca do prazer realizado sexualmente, sendo, dessa forma, o maior dos objetivos libertinos. Ali, o corpo, dentro da estética do grotesco, se metamorfoseia transformado a si mesmo em uma ferramenta de aniquilação, no caso dos libertinos, e um campo de experimentação da sexualidade, no caso das vítimas. Esse corpo alheio da vítima, sendo “um obstáculo ou uma ponte” (PAZ, 1999, p. 34) passa a ser, pela imaginação erótica, um objeto a ser atravessado. No desejo sádico, ele será, portanto, eliminado.

1.3 O erótico-sádico-grotesco

O projeto de *La marchande d'enfants*, voltando às questões do corpo, une-se ao que nos conviria chamar de erótico-sádico-grotesco, como atestam os exemplos de personagens como Tirésias e o monstro de Pouf-Pouf, nos quais, por um lado, o corpo se abre à dupla sexualidade e, por outro, membros disformes transformam-se em membros sexuais. A separação da estética grotesca e da erótica de *La marchande d'enfants* é, por vezes, um desafio, mas tentaremos aqui evocar a miríade de suas inter-relações.

⁶¹ Tradução nossa. No original: *Nous avions déshabillé les enfants que j'ai en ce moment – ils ne sont guère nombreux – et je leur fis former un candide ballet [...] tandis que les miroirs nous renvoyaient des dos plats, des culs pommés, de petits seins à peine éclos, des visages mignons. Ce n'étaient plus six enfants mais cent au moins qui tourbillonnaient, élevaient les bras, faisaient des jetés.*

De fato, a presença das secreções corporais e a exploração das deformidades do corpo humano evocam, em *La marchande d'enfants*, a demanda da experimentação das múltiplas funções dos orifícios humanos. Representando o corpo em suas individualidades, Wittkop constrói em seu romance um amplo bestiário sexual, que introduziria a totalidade de sua estética grotesca dentro do campo da sexualidade. As secreções corpóreas, feitas objeto de estudo em busca de um singular prazer são, em *La marchande d'enfants*, consequência e prova do advento da sexualidade — os jatos de sangue surgem dos rasgos da carne, os gases e o excremento, do corpo em transe, as lágrimas, da vítima acuada, ferida. Na orgia, ‘toda sujeira serve à luxúria’:

Todo mundo berra, soluça, geme, ulula, peida, grunhe, ruge, suspira, arqueja, enquanto que jatos, poças, fluxos, ejaculações, córregos, lagos, rios desafogam-se sobre o tapete.⁶² (WITTKOP, 2003, p. 120)

A partir do grotesco, essa tentativa de abordagem do corpo sequestra a noção psicanalítica de sadismo e a utiliza como meio de construção da estética erótico-grotesca a qual mencionamos anteriormente. Assim, cria-se um amálgama dos âmbitos do grotesco, do erótico e do violento. A manifestação desse conjunto perverso penetra, tal qual aparecera em toda a obra do marquês de Sade, todas as páginas do quase diário íntimo de Marguerite, nas quais a mutilação do corpo e o prazer singular apareceriam como instância ‘una’,

que o Abade Gorgibus se delicie em felar durante dois dias ou que, montado como uma mula, Senhor Lepape desventre uma criança até o umbigo, fazendo-a passar da vida ao óbito em grandes gritos, **é tudo uniforme**.⁶³ (WITTKOP, 2003, p. 27, grifo nosso)

Vimos que todas as secreções humanas servem à luxúria da orgia libertina. Dentro do âmbito do sadismo, o sangue que jorra das feridas das vítimas também compõe o prazer libertino, misturando-se ao jato do gozo perverso. Não há separação entre o desventramento e a felação, porque o corpo da vítima é transformado em fonte de prazer para o corpo do perpetrador. É o

⁶² Tradução nossa. No original: *Tout le monde braille, hoquète, gémit, hulule, pète, grogne, rugit, soupire, halète, cependant que des jets, des flaques, des écoulements, des éjaculations, des ruisseaux, des lacs, des fleuves s'épanchent sur le tapis.*

⁶³ Tradução nossa. No original: *Que l'Abbé Gorgibus se plaise à gamahucher pendant deux jours ou que, monté comme un mulet, Monsieur Lepape éventre une enfant jusqu'au nombril, la faisant passer de vie à trépas dans de grands cris, c'est tout un.*

sofrimento psicológico e físico da vítima – aí também incluso a humilhação, a subjugação completa do ser – que evocam a excitação sexual das personagens criadas por Wittkop. Nesse ponto, seria-nos conveniente lembrar que o conceito de sadismo, na condição de parafilia, foi elaborado

por Richard von Krafft-Ebing em 1886 e forjado a partir do nome do escritor francês Donatien Alphonse Sade, marquês de Sade (1740-1814), para designar uma perversão sexual – pancadas, flagelações, humilhações físicas e morais – baseada num modo de satisfação ligado ao sofrimento infligido ao outro.

Esse termo proveio essencialmente do vocabulário da sexologia, mas foi retomado por Sigmund Freud e seus herdeiros no quadro mais geral de uma teoria da perversão e da pulsão estendida a outros atos além das perversões sexuais. Nesse sentido, foi acoplado ao termo masoquismo, que, posteriormente se impôs em toda a terminologia psicanalítica.⁶⁴ (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 681)

O conceito de sadismo pode, na realidade, oscilar na linguagem comum, sendo ora entendido como uma atitude meramente ativa ou violenta para com o objeto sexual ou a satisfação sexual exclusivamente advinda pela sujeição e maus tratos infligidos ao objeto. Para Freud, apenas essa segunda pode ser considerada perversão. Mais ainda, as origens do sadismo poderiam ser facilmente indicadas quando consideradas em seu caráter extremo:

No tocante à algolagnia ativa, o sadismo, suas raízes são fáceis de apontar nas pessoas normais. A sexualidade da maioria dos varões exibe uma mescla de agressão, de inclinação a subjugar, cuja importância biológica talvez resida na necessidade de vencer a resistência do objeto sexual de outra maneira que não mediante o ato de cortejar. Assim, o sadismo corresponderia a um componente agressivo autonomizado e exagerado da pulsão sexual, movido por deslocamento para o lugar preponderante. (FREUD, 2006, p. 97)

⁶⁴ Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. No original: *Terme inventé par Richard von Krafft-Ebing em 1886 et forgé à partir du nom de l'écrivain français Donatien Alphonse François, marquis de Sade (1740-1814), pour désigner une perversion sexuelle – bastonnade, flagellation, humiliation physique et morale – fondée sur un mode de satisfaction lié à la souffrance infligée à autrui.*

Ce terme relève essentiellement du vocabulaire de la sexologie, mais il a été repris par Sigmund Freud et ses héritiers dans le cadre plus général d'une théorie de la perversion et de la pulsion étendue à d'autres actes que les perversions sexuelles. En ce sens, il a été coupé au terme masochisme pour former un nouveau vocable, le sadomasochisme, qui s'est imposé ensuite dans toute la terminologie psychanalytique.

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud afirma que a íntima ligação entre crueldade e pulsão sexual nos é ensinada pela própria história da sexualidade humana, mas que as considerações sobre o par sadismo-masiquismo parecem não se esgotar e vinham até ali sido pouco satisfatórias. A importância desse par de opostos atinge, em realidade, muito além do que o âmbito da perversão. Sadismo e masiquismo, doravante unidos no termo ‘sadosmasiquismo’, ocupam uma posição especial por entre as perversões por causa do intrínseco contraste entre ativo e passivo que ali existe; a oposição entre atividade e passividade não é apenas característica da sexualidade perversa, mas configura-se como um aspecto universal da sexualidade humana.

As considerações acerca do sadismo e do masiquismo foram evoluindo segundo as sucessivas revisões que Freud ele mesmo fazia em suas teorias. Em *Instintos e suas vicissitudes* (1915), Freud dissertara que o sadismo surge *a priori* ao masiquismo, esse último sendo uma versão inversa do sadismo que agiria no próprio sujeito. Nesse contexto, sadismo tem o sentido de agressividade contra uma outra pessoa na qual o sofrimento desta não é um fato relevante – estando aí desconectada de qualquer satisfação sexual. Segundo Laplanche e Pontalis (1967), o que Freud passa a fazer referência ao sadismo é, aqui, na verdade, um exercício da pulsão de dominação (*Bemächtigungstrieb*). A existência e a reafirmação de um sistema de abuso que se baseia na construção de um par agressor/vítima seria justamente o fundamento pelo qual a profissão de Marguerite pode ser legitimada. Uma vez que a sexualidade se torna, no comércio da *maquerelle* um agente catalisador da violência, ficaria claro porque o ‘material’ passa a ser dividido em funções; se o papel do agressor é se beneficiar desse sistema maligno, no qual os lábios, dentes e hálito adequam-se em uma funcionalidade única sexual - a de engolir espermatozoides:

Tratai, por exemplo, de fazer a criança rir antes de levá-la para ter certeza de que sua boca está nos conformes. Os lábios finos de nada valem. [...] Atentai para que o hálito seja doce, os dentes sadios e que não exista nenhuma dificuldade de deglutição, uma vez que o cliente pode tomar ofensa se um felador regurgitar sua semente.⁶⁵ (WITTKOP, 2003, p. 123)

⁶⁵ Tradução nossa. No original: *Tâchez par exemple de faire rire l'enfant avant de l'enlever, pour être sûre que sa bouche est bien conformée. Les lèvres minces ne valent rien [...] Prenez garde que l'haleine soit douce, les dents saines et aussi qu'il n'a point de difficulté de déglutition, le client pouvant s'offusquer de ce qu'un féllateur regorge sa semence.*

A pulsão de dominação da forma pela qual foi preconizada por Freud nos leva a compreendê-la como uma pulsão não-sexual que se combina em segunda instância com a sexualidade com o objetivo único de dominar um objeto pelo uso da força. Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), a pulsão de dominação aparece ligada à crueldade infantil, porém não como o desejo de fazer o outro sofrer, e sim como a inabilidade de perceber o outro. Já em *A disposição à neurose obsessiva: uma contribuição ao problema da escolha da neurose* (1913), a pulsão da dominação surge em relação direta ao par que se refere à atividade/passividade, o qual mencionamos anteriormente. Enquanto a passividade predominaria no estágio anal do desenvolvimento da psique humana, sendo, portanto, baseada no erotismo anal, o caráter ativo é alimentado pela pulsão da dominação – que passaríamos a nomear de sadismo quando esta fosse usada em serviço da função e satisfação sexual. A predominância do ânus na composição das cenas orgiásticas de *La marchande d'enfants* não nos poderia, assim, passar despercebida:

Imaginal o hermafrodita servindo muito galamente a frente de Mademoiselle Isambard que seu irmão sodomiza toda sexta-feira por vinte anos, enquanto o cego cegamente lambe a rosa de Tirésias [...]. Barbotin uiva palavras desconexas e se masturba na velocidade da luz, para ejacular *in extremis* por entre as nádegas do felador.⁶⁶ (WITTKOP, 2003, p. 120)

O ânus, orifício privilegiado dentro do espaço da subversão da sexualidade, é assim tomado, penetrado e encharcado. Mistura-se, então, na cena de prazer libertino as fezes e o sêmen, em um harmonioso conjunto.

Com as consequentes adições à teoria acerca das pulsões, o sadismo passa a ser entendido em sua relação à pulsão de morte, que tem em sua origem o objetivo a destruição do sujeito ele-mesmo, mas direcionado ao objeto. A partir dessa mudança, o foco do sadomasoquismo adentra inteiramente o âmbito não mais apenas do controle, mas o da aniquilação do outro. Nesse sentido, a teatralidade e o fetichismo visual sadiano funcionam também como subordinados a esse sistema de fragmentação do corpo outro. Para Moraes, há um perverso tom no teatro do deboche: à simples representação, que exige distanciamento entre

⁶⁶ Tradução nossa. No original : *Imaginez l'hermaphrodite servant fort galamment par devant Mademoiselle Isambard que son frère sodomise comme il fait chaque vendredi depuis vingt ans, tandis qu'aveuglément l'aveugle lèche la rose de Tirésias [...]. Barbotin hurle des mots sans suite et se masturbe à la vitesse de la lumière, pour éjaculer in extremis entre les fesses du fellateur.*

palco e plateia, Sade contrapõe a presença absoluta do corpo: “da exibição à manipulação, e desta ao dilaceramento – eis a composição desses espetáculos” (MORAES, 2015 p. 164). Uma vez que as atitudes libertinas se concentram no uso do corpo, por ele perpassa e atravessa consequentemente a fruição do mal. Para isso:

Basta apenas um pouco de imaginação, um bom conhecimento do mundo e espírito o suficiente para rir das mais maldosas farsas nas quais implicávamos nossa mercadoria. Somente o Diabo, se ele existisse, saberia descrevê-las: **são frequentemente affaire de sangue e de fezes, sem querer falar aqui das lágrimas ardentes.**⁶⁷ (WITTKOP, 2003, p. 21, grifo nosso)

Abre-se espaço para a fabricação de *méchantes farces*, grotescas em seu arranjo, no qual sangue, fezes e lágrimas se misturam por entre os risos daqueles que os causam. Instala-se o libertino como criador, o perverso como o todo-poderoso, e apenas ele pode retirar da vítima tudo o que ela pode oferecer.

1.3.1 Subverter o corpo pelo erótico-sádico-grotesco

La marchande d'enfants seguramente não alcança a proficuidade libertina de uma obra como *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, que admite 600 atos eróticos em sua totalidade, mas Wittkop, buscando no prazer sádico a potencialidade da violência, de forma a resgatar no corpo todas suas possibilidades, não se furta ao desafio. Santa-Virgem era uma órfã de treze anos abandonada em um convento, como muitas outras crianças o são em *La marchande d'enfants*. Desamparadas e vulneráveis, não é de se surpreender que elas sejam indefesas contra o avanço do tráfico de Marguerite que transforma a vulnerabilidade em uma vantagem tática. O cerco que Monsieur Lopard de Choques faz em torno dela toma assim forma de estupro coletivo, no

⁶⁷ Tradução nossa. No original: *Il ne faut qu'un peu d'imagination, une bonne connaissance du monde et assez d'esprit pour rire des plus méchantes farces dans lesquelles nous impliquons notre marchandise. Seul, s'il existait, le Diable saurait les décrire : ce sont souvent des affaires de sang et de fèces, sans vouloir ici parler des larmes brûlantes.*

qual, de braços atados, “durante quatro dias e quatro noites nós lhe causáramos tudo o que é possível fazer”⁶⁸ (WITTKOP, 2003, p. 41-42):

Era necessário então ver a Santa-Virgem deitada sobre seu flanco, os olhos cerrados; a boca entreaberta como a de uma morta, com filetes de saliva e de sangue escorrendo pelo travesseiro. O sangue jorrava também do cu e da boceta: ela estava bem machucada.⁶⁹ (*idem*, p. 41)

Os órgãos sexuais são então encharcados pelo sangue que advém da penetração violenta de Florian, um escravo que trabalha para Marguerite. Mas não apenas ânus e vagina sofrem golpes, e todo o corpo violado é manipulado pelo desejo perverso:

de volta a meus cuidados [...] ela nos disse, no entanto, que queria morrer. Isso nos fez rir. Nós cuspiamos no rosto e fora agradável ver grossas gosmas viscosas lhe escorrer por sua testa, grudando suas sobrancelhas e seus olhos. De uma voz quase inaudível, ela repetira mais uma vez que ela não queria mais viver. Cada um de nós, por sua vez, viera lhe mijar a boca e, também em sua boca, Florian lhe enfiara o pau como se para sufocá-la.⁷⁰ (*idem*)

Transmutar o outro pelo seu próprio domínio; tal é a fantasia do libertino. Cobrir seu corpo, cuspir-lhe o rosto e “ver grossas gosmas viscosas”, que poderiam muito bem aqui representar um substituto do sêmen, escorrer o rosto da vítima, asfixiar com o falo; eis a economia perversa – tudo é por ela aproveitado. A vítima empapada pelo cuspe, pelo sêmen, pelo sangue aos pés de seus algozes, implorando, é a flama do desejo daqueles que iriam continuamente estuprá-la; posta debaixo deles, ela é o símbolo da conquista da devassidão. Procurar por crianças deformadas, mutiladas e, por vezes, anões e hermafroditas, como faz Wittkop, é também uma

⁶⁸ Tradução nossa. No original: *Pendant quatre jours et quatre nuits nous lui fîmes tout ce qu’il est possible de faire – laissez trotter votre imagination.*

⁶⁹ Tradução nossa. No original: *Il fallait alors voir la Saint-Vierge couchée sur le flanc, les yeux clos; la bouche entrouverte comme celle d’une morte, avec des filets de salive et de sang coulant sur l’oreiller. Le sang lui jaillissait aussi du cul et du con : elle était bien blessé.*

⁷⁰ Tradução nossa. No original: *Reprise par mes soins [...] elle nous dit pourtant qu’elle voulait mourir. Cela nous fait rire. Nous lui crachâmes au visage et c’était plaisant de voir de grosses huîtres visqueuses descendre sur son front, engluer ses sourcils et ses yeux. D’une voix à peine audible, elle répéta encore qu’elle ne voulait plus vivre. Chacun de nous, tout à tour, vint lui pisser dans la bouche et dans sa bouche aussi, Florian lui poussa son vit comme pour l’étouffer.*

forma de deslocar o poder para as mãos do perpetrador, que rejubila frente ao corpo modificado pela força violenta, seja ela produto humano ou do poderio próprio da natureza.

Ao fim da cena, seu corpo, coberto de coágulos, torna-se um fardo podre, recusado por anatomistas clandestinos devido ao seu estado e, por fim, Santa-Virgem é deixada nua em frente a uma Igreja, a fim de que algum sacristão pudesse ainda tirar proveito do cadáver – ainda ali sua carcaça é objeto da sexualidade. A descarga libertina, unindo libido e morte, traz à tona a presença do corpo morto, reduzindo-o a uma carga inútil e inserindo, com sucesso, a imagem perturbadora da carcaça violentada na representação literária. O caráter destrutivo, afirmara Benjamin (1987), só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar.

O grotesco, portanto, associado ao erótico prospera, em *La marchande d'enfants*, junto ao sadismo, nas práticas perversas de parafilias e fetichismos, como o transvestimento, o canibalismo, o voyeurismo. A libertinagem como economia na busca da maximização do gozo requisita o uso de ferramentas. O que se esperar de narrativas aos moldes sadianos? “Todos sabemos: monstruosas máquinas de tortura, lâminas afiadas, ferros em brasa, chicotes, correntes e outros aparatos de suplício cujo requinte está em mutilar lentamente dezenas de corpos a serviço da volúpia libertina” (MORAES, 2006, p. 33). Philippe Sollers (2001) chega ainda a patriotamente defender que não se pode ler Sade sem reconhecer o canivete, queimar em fogo brando, escalpelo⁷¹, todos eles instrumentos a serviço do libertino. O uso de diferentes técnicas, objetos, como a *poire d'angoisse* e os *godemichés* pelas personagens de Wittkop pertencem justamente à lógica sadiana, na qual a sexualidade dita aberrante se abre como um variado cardápio:

Madame Canillat se joga sobre ela como um tigre e, com uma incrível agilidade, lhe afunda dois *godemichés* de um só golpe, deixa-os onde estão e perfura selvagememente com longos espinhos o Menino Jesus mantido em meu cuidado. [...] O Menino Jesus fora todo coberto em sangue. Madame Canillat toma um pouco do sangue com seus dedos, os quais ela lambe com um olhar velado. Depois, ela pagara e partira. [...] ⁷² (WITTKOP, 2003, p. 38-39)

⁷¹ Tradução nossa. No original: *canif, brûler à petit feu, scalpel*.

⁷² Tradução nossa. No original: *Madame Canillat se jete sur elle comme un tigre et, avec une incroyable prestesse, lui enfonce deux godemichés d'un seul coup, les laisse où ils sont et crible sauvagement avec de longues épingles l'Enfant-Jésus maintenue par mes soins. [...] L'Enfant-Jésus fut tout en sang. Madame Canillat en prit sur ses doigts qu'elle lécha avec un regard voilé. Puis elle paya et partit [...]*

Ao aconselhar Louise sobre como fazer as crianças que são tão “profundamente desesperadas de terem caídos em nossas mãos”⁷³ (*idem*, p. 124) se acalmarem, Marguerite descreve ainda uma outra cena sobre os *jogos* performatizados pelos seus clientes, introduzindo ali mais uma pequena lista de dispositivos utilizados em suas atividades libertinas – a menção aos objetos é garantia de pavor:

Descreva-os sem poupar nenhum detalhe os jogos de cirurgia aos quais se devotam pessoas como Monsieur e Madame Montiel. Represente-os tenazes avermelhados, tesouras, barras incandescentes, ataduras implacáveis e outras coisas do mesmo gênero, para dominar seus ânimos e direcioná-los à razão. Conseguireis sem dificuldades.⁷⁴ (WITTKOP, 2003, p. 124)

O homem sadiano exerce um ‘poder absoluto’, irreversível, que nunca prevê revolta, que faz suas próprias leis e define o sentido de todas as ações que o cercam. O homem wittkopiano prevê todo um sistema de dominação que, perpassando o âmbito também mercantil, utiliza esse mesmo poder absoluto previsto em Sade para atingir todas as instâncias do ser. Os corpos das vítimas, em Sade, recuperavam-se de forma muito rápida dos açoitamentos e das agressões que recebiam; embora existisse, nas obras de Sade, a lentidão da perversidade – como por exemplo a criação de uma máquina que vagarosamente esfolava as carnes – mas a morte era, na realidade, apenas o passo final a ser tomado. Em Wittkop, o prazer estético do libertino está também no agonizar. A *mise-à-mort* retoma certa forma de morosidade perversa com Madame Canillat, quando sua vítima morre por causa de ferimentos infeccionados, adornados pelo pus, em uma febre que dura duas noites:

Ela pagara e partira, abandonando sua presa cujas feridas infectaram rapidamente e se recobriram de pus. O Menino Jesus sofrera de uma forte febre, arqueara seu corpo, tornara-se rígida como madeira, jogara a cabeça para trás de uma curiosa maneira, os maxilares tão cerrados que não poderíamos nem ali deslizar uma folha de salgueiro e morreria duas noites mais

⁷³ Tradução nossa. No original: *si profondément désespérés d'être tombés entre nos mains*.

⁷⁴ Tradução nossa. No original: *Décrivez-leur sans épargner aucun détail les jeux de la chirurgie auxquels s'adonnent des personnes comme Monsieur et Madame Montiel. Représentez-leur des tenailles rougies, des ciseaux, des barres incandescentes, des liens implacables et autres choses du même genre, pour dominer leurs esprit et les amener à la raison. Vous y parviendrez sans peine*.

tarde em horríveis convulsões e com os pés todos recurvados⁷⁵. (WITTKOP, 2003, p. 39)

Para as crianças laceradas, de pele roxa, verde, vermelha, a violência é transformadora. Transformadora porque ela é capaz de suspender a existência prévia dessas meninas e meninos a fim de modelá-las ao gosto perverso. De fato, a dimensão mais elementar da violência resulta da essencial vulnerabilidade do corpo humano e da exposição permanente deste à possibilidade do sofrimento, de forma tal que, na narrativa de Wittkop, os conceitos de violência e poder amalgamam-se e abrem espaço para a exibição desse poder absoluto capaz de torcer em posições anômalas, modificá-lo a ponto tal que ele alcança uma configuração *hybris*. No caso de Mélanie-La-Lèche, por exemplo, “la Pinette lhe rasga um filete da língua, pois primeiramente queremos empregá-la apenas para a felação, até que ela nos sirva de verdade”⁷⁶ (*idem*, p. 61), sua língua toma a forma da língua de uma serpente – seus músculos são rompidos, desfeitos e pré-moldados com o único objetivo de aportar prazer.

Por fim, o riso que já havia aparecido em cenas como a descrição do jogo do *Petit Merdeux* reaparece em uma das cenas mais oníricas do romance. O estupro de Marotte, também órfã, por um conde sueco fantasiado de rato, leva a pequena a múltiplos desmaios e ao riso histérico. Seu riso, entretanto, não sugere a redenção, ou o prazer no grotesco, mas a dor que expressa em seu confronto; um riso destrutivo que conserva o aspecto bizarro e assustador da cena. Como afirma Minois, a farsa, o mistério e a demonologia reunir-se-iam em uma celebração do diabo, da loucura e da morte, em que o grotesco encontraria o sublime e a angústia explode de rir (2003, p. 252):

Ela continuou seu riso superagudo durante mais de vinte e quatro horas sem retomar fôlego. Quando entramos em seu quarto para ver como estavam as coisas, nós percebêramos que de louro pálido, os cabelos de Marotte tinham ficado todos brancos. [...] O corpo todo raiado, as coxas repletas de sangue

⁷⁵ Tradução nossa. No original: *elle paya et partit, abandonnant sa proie dont les plaies s'infectèrent très vite et se mirent à puruler. L'Enfant-Jésus souffrit d'une grosse fièvre, arquá son corps, devint roide comme bois, rejeta la tête en arrière de très curieuse façon, les mâchoires si serrés qu'on n'y aurait pu glisser une feuille de saule et mourut deux nuits plus tard dans d'horribles convulsions et les pieds tout cambrés.*

⁷⁶ Tradução nossa. No original: *la Pinette lui a tranche le filet de la langue car nous ne voulons l'employer d'abord qu'à la fellation, jusqu'à ce qu'elle serve pour de bon.*

coagulado, os olhos enterrados em grandes sombras violetas, Marotte ainda ria, ria e ria.⁷⁷ (WITTKOP, 2003, p. 137)

A loucura revestida de riso substitui, por fim, a seriedade da morte. Louca, Marotte é abandonada em meio a ruínas, *locus* adequado para seu ente em frangalhos, seu corpo podre abandonado para ser devorado, também, por ratos.

Enquanto o outro permanece vivo, seu corpo é uma consciência que simultaneamente reflete e nega o *eu*. O que o perverso, no romance de Wittkop, deseja não é o aniquilamento em si, mas o ponto suspenso no qual a consciência dessa vítima se transforme no espelho e no objeto de suas ações. Suspensão esta que não permite a existência da consciência alheia, que é inacessível para o torturador, porém que não pode seguir com o fim dela; se destruído, o corpo não pode mais ser enxergado sob a ótica do meu prazer. A morte não é, portanto, o fim em si da tortura, e sim o longo processo que envolve a nulificação do corpo, e a transmutação do ser.

As personagens de Wittkop e de Sade promovem uma outra visão acerca do violento que faz do sadismo, do erótico e do grotesco um conjunto firmemente atado. A violência surge do poder, prospera dele. Nesse sentido, o romance de Gabrielle Wittkop se fecha no corpo, evocando situações que permitem a construção de sua estética grotesca. Aliada ao prazer libertino, como nos moldes do marquês de Sade, *La marchande d'enfants*, produz e propaga um erótico-sádico-grotesco que insere o corpo disforme e suas secreções dentro das cenas perversas do romance. *O que seria dos vermes se não existissem mais cadáveres?*, escreve Sade à senhorita de Rousset em 1779. A menção aos vermes é, em si, reveladora do sistema de decomposição do qual o corpo humano faria parte, segundo Sade, e que se desvela ao longo da obra epistolar de Gabrielle Wittkop. Foi, portanto, nosso objetivo nesse capítulo analisar como figura o grotesco dentro de *La marchande d'enfant*, de forma a entendê-lo em sua variante erótica. Se durante séculos o grotesco foi posto à margem, Wittkop retoma-o em seu sistema de perversão que transmuta o corpo, figurando a estética erótico-sádico-grotesca como o mote de sua narrativa. O grotesco só poderia, entretanto, prosperar em *La marchande d'enfants* dentro de um sistema de práticas associadas ao mal, o que nos caberá analisar no capítulo seguinte.

⁷⁷ Tradução nossa. No original: *Elle a continué son rire suraigu pendant plus de vingt-quatre heures sans reprendre haleine. Quand nous sommes entrées dans la chambre pour voir comment tournaient les choses, nous vîmes que de blond pâle, les cheveux de Marotte étaient devenus tout blancs. [...] Le corps tout zébré, les cuisses pleines de sang caillé, les yeux enfouis dans de grandes ombres violettes, Marotte riait encore, riait et riait.*

II

Perversão, uma experiência do mal?

Afirmamos no capítulo anterior que a estética erótico-sádico-grotesca só poderia ser sustentada dentro de um universo considerado maligno. Porém, grotesco e mal, intrinsecamente ligados na narrativa de Gabrielle Wittkop, funcionam como alicerces um do outro. E o que o recurso da estética grotesca realizaria em *La marchande d'enfants* é, paralelamente, compor um imaginário no qual o grotesco aparece como uma peça fundamental dentro da fantasia de um mal – e unindo-se a eles, um terceiro elemento, o do perverso, seja dentro do ‘eu’ perverso, seja na criação do outro como sujeito dentro de perversões sádicas.

É, portanto, no entrelaçar das fronteiras do mal e da perversão que Wittkop abordará o mal sadiano. A intercomunicabilidade entre os termos não é sem fundamento⁷⁸. Até a entrada do termo ‘perversão’ no campo teórico da psicanálise, introduzido por Freud, a palavra era, então, costumeiramente associada à produção do mal. O termo ‘perversão’, afirma ainda Flávio Carvalho Ferraz, “designa o ato ou o efeito de perverter-se, isto é, tornar-se perverso ou mau,

⁷⁸ Segundo Stoller (2000), aliás, a perversão é uma forma erótica do ódio. Uma aberração cuja principal motivação é a hostilidade, que, segundo sua definição, é “o desejo de causar o mal a um objeto” (2000, p. 18).

corromper, depravar, desmoralizar” (2010, p. 24). Compartilhando a raiz semântica de ‘perversidade’, perversão viria a ser tudo aquilo que adentra o campo dos contrários à moral, à justiça e designaria uma ação inclinada ao mal. A perversidade se encontraria, justamente, na vontade deliberada de ‘fazer’ o que é mal. O mal seria, antes de tudo, uma recusa da moralidade.

Em entrevista realizada por Helena Celestino e publicada pelo jornal *O Globo*, em 28 de junho de 2008, Elisabeth Roudinesco afirma que “a perversão é gozar com o mal”. Mas Roudinesco reitera que a união entre o que se considera mal e perversão não resulta, contrariamente ao que se costuma defender, necessariamente em crime. Nesse sentido, o enredo de *La marchande d’enfants*, que se passa entre 27 de maio de 1789 (data da primeira carta de Marguerite) e o mês de agosto de 1793 (data da última carta do romance, esta escrita por Louise), proporia então um retorno à discussão do dito comportamento maligno humano, colocando em cena atos perversos e amorais de suas personagens. A partir da compreensão dessa amálgama poderíamos vislumbrar, na narrativa de *La marchande d’enfants*, uma tentativa subversiva de ruptura das fronteiras estabelecidas pelas normas sociais, transformando a estética do negativo em um profícuo campo de estudo. É, pois, de nosso interesse, nesse capítulo, analisar como os comportamentos associados ao mal e à perversão figuram dentro da narrativa de Wittkop e nos questionar se o mal seria uma experiência da perversão – interrogando-nos ainda acerca da relação entre o entendimento de mal e a moral. Se, por um lado, poucos romances podem parecer tão pessimistas sobre a natureza humana, por outro, também poucos podem jogar luz renovada ao desafio de tudo escrever. E, no seio de cenas cruéis que destrincham totalmente a natureza do mal humano, ao desafio de tudo celebrar.

2.1 Pensar o mal

“Vós vos surpreendereis que se morra tão frequentemente em meu estabelecimento?”⁷⁹ (WITTKOP, 2003, p. 40), pergunta Marguerite a Louise na carta de janeiro de 1790. A estética do grotesco, como vimos, no romance de Gabrielle Wittkop, faz do confronto com a morte um fato inexorável. No início de *Le théâtre et la cruauté*⁸⁰, ensaio presente em um dos textos mais

⁷⁹ Tradução nossa. No original: *Vous étonnerez-vous qu'on meure si souvent chez moi?*

⁸⁰ *O teatro e a crueldade*.

célebres acerca do teatro no século XX, *Le théâtre et son double*⁸¹, Antonin Artaud (1896-1948) defenderá que o teatro – seu campo artístico de preferência – não poderia mais se furtar ao debate sobre a crueldade. Uma vez que a crueldade atravessa todos os campos histórico, social e afetivo humanos, a produção artística também não pode manter o longo hábito dos espetáculos de distração. Não mais apenas entretenimento, “tudo o que há no amor, no crime, na guerra, na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro”⁸² (*idem*, p. 96). Na escolha lexical de Artaud, a qual ele explica em *Lettres sur la cruauté*⁸³, a crueldade não atravessa necessariamente o campo do “rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico”⁸⁴ (*idem*, p. 118), mas indica a evocação do cruel, da afloração da sensibilidade nervosa dos homens que, principalmente se considerarmos o período entreguerras, serviria para descobrir o verniz do homem falsamente civilizado – e esse desvelamento não poderia, de forma alguma, suprimir o atroz do ser humano.

Nesse sentido, Artaud defende a representação de um dos contos de Sade, *Eugénie de Franval*⁸⁵; a violência da escrita do marquês seria, portanto, um dos meios possíveis para encarmos o homem em todas as suas possibilidades. Em seus escritos, Sade defendera a existência de um sistema de corrupção, putrefação, dissolução, exaustão e aniquilação que possui alicerce não na imoralidade de certos humanos, como poder-se-ia assim imaginar, mas na afirmação empírica de que o mal exerce ‘função essencial’ na ordem das coisas e que os objetivos mesmo da natureza se encontram no ato da destruição. Ali, sob a alcunha de vício e virtude, o bem e o mal chocam-se entre si e a violência das ações humanas surgem como um lembrete de uma malignidade inata ao ser humano.

De fato, grande parte da fortuna sadiana fixou o conceito de sadismo como inteiramente ligado ao mal. No estudo dedicado a Sade, presente em *La littérature et le Mal*, Bataille chegaria ainda a afirmar que no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada; “assim é o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o Mal puro”⁸⁶ (1989, p. 14), reiterando que a prática sádica se realiza na propagação do mal. O mal,

⁸¹ *O teatro e seu duplo*.

⁸² Tradução de Teixeira Coelho. No original: *Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende*.

⁸³ *Cartas sobre a crueldade*.

⁸⁴ Tradução de Teixeira Coelho. No original: *sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique*.

⁸⁵ Artaud afirma que nessa representação “o erotismo será transposto, alegoricamente figurado e vestido, no sentido de uma exteriorização violenta da crueldade, e de uma dissimulação do resto”. Tradução de Teixeira Coelho. No original: *l'érotisme sera transposé, figuré allégoriquement et habillé, dans le sens d'une extériorisation violente de la cruauté, et d'une dissimulation du reste*.

⁸⁶ Tradução de Suely Bastos. No original: *C'est le sadisme qui est le Mal: si l'on tue pour un avantage matériel, ce n'est le véritable Mal, le Mal pur*.

como fenômeno, parece ser de conceitualização escorregadia em termos de linguagem analítica. É difícil entender como o mal puro possa motivar alguém ou mesmo dominar a imaginação humana, mas os textos sadianos seriam a prova de que o homem ‘pode ultrapassar o que o assusta, pode encará-lo de frente’. “A filosofia heterogênea de Sade”, afirma Timo Airaksinen (2001, p. 44), ‘que combina narrativa, teatro, retórica moral e especulação filosófica pode nos prover o retrato do mal’⁸⁷.

Durante os últimos anos, filósofos morais e políticos tornaram-se cada vez mais interessados no conceito do mal. Este interesse foi parcialmente motivado por atribuições de ‘mal’ por leigos, cientistas sociais, jornalistas e políticos, na tentativa de compreender e responder às várias atrocidades e horrores dos últimos oitenta anos, como por exemplo, os diferentes genocídios, os ataques terroristas e massacres por assassinos em série. O que as análises da contemporaneidade parecem constantemente nos lembrar é que ‘precisamos’ de um conceito do mal.

De acordo com Paul Ricœur (2004), existem vários níveis para discutir a questão do mal; o primeiro, imemorial, é aquele dos mitos que estabelecem uma fonte do bem e do mal; o segundo é o da sabedoria – que abarcaria textos religiosos e filosóficos. Esses textos serviriam para aliviar o homem de sua dor, a dor de viver em um mundo arbitrário e desorganizado. Ainda assim, a incriminação de um agente responsável exterior a si incute ao homem a sensação de ter sido seduzido por forças superiores; ali ele se sente tanto vítima quanto culpado. Nesse sentido, o mal moral designaria tudo aquilo que faz da ação humana um objeto de imputação, de acusação e de culpa. Não obstante, durante a Idade Média até o início dos tempos modernos, a visão do mal como “imputação” dominara. Imputar o mal a algo ou a alguém é dizer que o mal tem uma responsabilidade, colocando-o, segundo Ricœur, a partir de uma perspectiva de retribuição: quem sofreu o mal deve, portanto, procurar sua culpa, sua responsabilidade.

A questão ‘de onde vem o mal?’ perde, assim, todo seu sentido ontológico provocando um *shift* que faz penetrar o problema do mal na esfera do ato, da vontade e do livre arbítrio. Com efeito, para Leibniz – que parte em defesa da teologia cristã – o mal é um acidente, cuja responsabilidade não cai diretamente sobre a atuação de Deus em relação ao mundo, mas volta-se inteiramente para o homem. Nesse sentido, seu *Essai de théodicée*⁸⁸ (1710) faz parte de um projeto que promove a exoneração de Deus, não apenas no âmbito da teologia, mas também no

⁸⁷ Tradução nossa. No original: *Sade's mixed philosophy which combines narrative, theater, moral rhetoric, and philosophical speculation may provide us with a picture of evil.*

⁸⁸ *Ensaio de teodicéia.*

da filosofia. Sade, pelo contrário, aproximar-se-ia dos moldes dos textos mais antigos de Nietzsche, nos quais o mal é atribuído sumariamente à existência de Deus, e a escolha voluntária pelo mal nada mais é do que a submissão a uma lei divina. Kant às avessas, Sade prescreveria um comportamento do novo homem moral.

Em *La marchande d'enfants*, a relação negativa com o sagrado é, também, indispensável para a construção da figura do libertino e o ateísmo revelado ao longo das páginas do romance seria uma forma de sacrilégio, uma transgressão dos limites de uma sociedade ocidental majoritariamente católica. Essa negatividade, aliás, permitiria a compreensão das ideias de bem e mal enquanto construtos sociais e morais. Nesse sentido, a profanação no texto wittkopiano parece recorrer a essa tentativa de transmutar os atos perversos em sacros, apagando, dessa forma, limites pré-concebidos entre o mal e o bem. A descrição do pênis de um dos clientes da mercadora de crianças, um indiano “muito civil”⁸⁹ (WITTKOP, 2003, p. 57), corrobora essa ideia; seu falo, instrumento de tortura e violência é uma “enguia sagrada”⁹⁰ (*idem*). Se Sade toma a hóstia e retira seu status sagrado ao utilizá-la nas cenas libertinas de seus romances, como em *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1785), Wittkop, por sua vez, apreende o seu tema sagrado da ideia do baixo. Nesse sentido, as menções a certas práticas ligadas ao ocultismo de personagens como Madame Canillat, que enlouquece ao fim do romance fascinada pelo sangue que jorrava da guilhotina em plena Revolução, contribuiriam para o estabelecimento do profano:

Exaltada, Madame Canillat apressadamente recitava com uma voz turva por imprecisões obscuras, por histórias de bonecas vodu, de fábulas de encantamentos as quais eu não compreendi muita coisa senão que se tratava de algum charme maléfico, destinado à perdição de um inimigo.⁹¹ (WITTKOP, 2003, p. 38-39)

A cena, de cunho quase sobrenatural, revelaria que o libertino seria o único capaz de reconhecer a parte natural do malefício, acedendo a uma transcendência moral, recusando assim os valores que a moral cristã impõe, e destacando-se por entre os outros que não acatam essa verdade. Para Klossowski (1991), a má consciência do libertino devasso representa um estado

⁸⁹ Tradução nossa. No original: *fort civil*.

⁹⁰ Tradução nossa. No original: *anguille sacrée*.

⁹¹ Tradução nossa. No original: *Tout en piquant, Madame Canillat débitait à toute vitesse et d'une voix embarrassée des imprécations obscures, des histoires de dagydes, des fables d'envoûtement auxquelles je ne compris pas grand-chose, sinon qu'il s'agissait de quelque charme maléfique, destiné à la perdition d'un ennemi.*

de espírito transitório entre a consciência do homem social e a mente do filósofo ateu. O libertino sadiano, por um lado, promoveria a polarização do bem contra o mal, no sentido de que a promulgação de valores, como a virtude e a ética, abre o caminho para a realização do mal em sua plenitude – pois, apenas a partir da positividade de suas existências, é dado ao devasso a oportunidade de destruí-las. Assim, a profanação dos símbolos religiosos corrobora esse aparente ateísmo.

Se para Sade a única lei a ser seguida é a lei da destruição que encaminha ao gozo, então suas personagens libertinas não fazem nada mais do que exercer seu papel como homens, cometendo “na frieza de sua consciência e de seu espírito suas piores crueldades, seus crimes”⁹² (NOËL, 2008, p. 89-90). A presença de personagens como o de Cabriol de Fignan, do romance *La marchande d'enfants*, parece querer aportar em si todos os limites desse atentado contra o sagrado, desse comportamento licencioso e associado à prática do mal que caracteriza os heróis libertinos, e parece também surgir como mostra de que a verdade da natureza humana permanece ainda desconhecida. Uma natureza que seria ‘em si’ profana. “Quem se surpreenderia, cara Louise, de conseguir ainda se surpreender? É, entretanto, o que se passa comigo”⁹³ (WITTKOP, 2003, p. 75), afirma a *maquerelle* quando Fignan relata o que faz com a carne daqueles que acabara de violentar:

Sabeis que frequentemente açougueiros artificiosos se associam aos jogos de libertinos dos mais rebuscados?... Os primeiros ensinam aos segundos a arte de fatiar uma singular carne de caça. As entranhas são, em parte, jogadas aos cães, com exceção, claro, do fígado e dos rins. Quanto aos intestinos, varia-se de caso em caso, ao acaso da inspiração. Quanto ao resto, não é necessário tudo consumir: degustar é o mais sutil prazer e toda experiência tem seu preço no século em que vivemos.⁹⁴ (*idem*, p. 77)

Embora não haja nenhuma declaração direta, como “Não comerás carne humana”, a indicação a partir da Escritura é que o canibalismo é um mal terrível, um horror físico que acompanha o horror espiritual de apostasia. Evocando-o, Wittkop demonstra que esse mal bíblico é, para o

⁹² Tradução nossa. No original: *dans la froideur de sa conscience et de son esprit ses pires cruautés, ses crimes.*

⁹³ Tradução nossa. No original: *Qui ne s'étonnerait, chère Louise, de pouvoir s'étonner encore ? C'est pourtant ce qui m'arrive.*

⁹⁴ Tradução nossa. No original : *Savez-vous que souvent des bouchers bien dégourdis s'associent aux jeux des libertins les plus musqués ? ... Ceux-là enseignent à ceux-ci l'art de trancher un gibier un peu rare. Les entrailles sont en parties jetées aux chiens, sauf bien sûr le foie et les rognons. Pour les intestins cela varie de cas en cas, au hasard de l'inspiration. Quant au reste, nul n'est besoin de tout consommer : goûter est le plus subtil plaisir et toute expérience a son prix dans le siècle où nous vivons.*

perverso, não a instalação do pecado, mas de um ‘prazer’. Elevada ao *status* de arte culinária, Wittkop reitera que o que viria a ser o mal e o prazer humano não podem ser confinados por nomenclaturas, podendo, portanto, tomar infinitas formas. Além disso, sendo a relação entre desejo, lei e prazer particularmente estreita no caso dos perversos, aqui jaz, na verdade, a afirmação sadiana de que o crime e o mal não passam de classificações arbitrárias. E o que concebemos como desvio moral na sociedade ocidental, o ato de comer carne humana, é, para Marguerite, motivo de fascinação e ela se “indaga se ele prefere suas carnes grelhadas ou cozidas.”⁹⁵ (*idem*, p. 78).

O mal, segundo Ricœur, seria ora o pecado, ora o sofrimento humano. E o único ponto de intersecção entre essas duas perspectivas seria o sofrimento infligido pelo homem contra o homem. Talvez esteja nesse ponto de intersecção o mal wittkopiano, a certeza do sofrimento infligido. Nesse sentido, o mal se transmuta em violência, uma vez que a reconhece como ferramenta última para a prática da crueldade, da aniquilação do corpo que estaria ligado à prática sádica. Os conceitos de pulsão de vida e de morte introduzidos por Freud forneceram importantes subsídios para o entendimento do que viria a ser aquilo que concebemos como sadismo. Para o psicanalista austríaco, em *O eu e o Id* (1923), havendo postulado a existência dessas duas espécies de instintos, é preciso reconhecer a possibilidade de uma ‘disjunção’ de um deles. Quando o instinto de desintegração (do organismo) que persegue a meta de conduzir à morte o ser vivo se manifesta como tendência de destruição e/ou agressão, estamos adentrando o âmbito do componente sádico do instinto sexual. Sade não desdenhou desse instinto radical, primitivo, irredutível. A promulgação, pelo contrário, da lei em defesa do mal, do funcionamento do mal é um dos tópicos mais pertinentes na obra de Wittkop e de Sade, e talvez nossa dificuldade maior seja nosso próprio receio em reconhecer a figura do mal – se ela assim existir.

As tentativas de apreender o mal foram, de fato, múltiplas; pensamos, por vezes, saber o que é a crueldade, mas quando a analisamos, todas as convicções parecem sumir. No entanto, dissertar acerca do mal parece fazer ressurgir uma provocação, talvez daí o empenho de Wittkop e de Sade em colocá-lo em prática. Provocação porque a problemática do mal nos faz questionar todos os valores de nossa moral cristã, relativizando o curso da história humana ocidental. O mundo sob a égide do mal seria um mundo no qual não existiriam valores reais nem verdades religiosas, cuja vida social seria um inferno, e o homem uma besta por natureza.

⁹⁵ Tradução nossa. No original: *demande s'il préfère ses viandes grillées ou mitonnées.*

Tal é o mundo libertino recuperado pelo texto de Wittkop. Sendo o mal uma entidade moral, ele se configura como eterno e não-perecível: o mal existindo antes do mundo, constituíra o monstruoso e o execrável e por ser ‘absolutamente natural’, fora capaz de moldar o mundo temível dos libertinos. As vítimas dos libertinos permanecem alvo de infortúnios e são meros objetos nas mãos de seus algozes justamente porque seus planos desafiam o que é natural. Existiria, dessa forma, a integração da atrocidade a um sistema universal no qual figuraria a crueldade, ora justificada, em seu estado mais puro. A dificuldade de separar Sade de seu próprio contexto jaz, a nosso ver, nesse ponto. Talvez aí também se apresente uma explicação para o fato de o romance *La marchande d’enfants*, de Wittkop, não conseguir escapar das garras do contexto sociopolítico da obra sadiana.

2.1.1 Ambientar o mal

Para o homem que via de sua janela a execução dos condenados da Revolução pela temida guilhotina e que constantemente denunciava a hipocrisia de uma sociedade que abolia o crime fruto das paixões, mas que o sancionava sob o exercício de leis, mergulhar-se nas historietas libertinas compreenderia também narrar tudo o que se passa ao redor delas. Segundo Michel Delon, podemos entender a relação de Sade com a Revolução Francesa de duas formas opostas: “para o mal, se assimilamos violências imaginárias e violências reais; para o bem, se os terrores fictícios de seus romances desmontam, demonstram e, portanto, denunciam todo sistema político terrorista”⁹⁶ (DELON, 1989, p. 150). Em *Sade dans la Révolution*⁹⁷, Delon nos mostra ainda como se figurara a Revolução dentro de obras como *Aline et Valcour*, escrito um ano antes da queda da Bastilha e que previra o colapso do Antigo Regime, *Philosophie dans le boudoir* (1795), com o célebre panfleto *Français encore un effort si vous voulez être républicains*⁹⁸, ou ainda *Histoire de Juliette*. Nesse sentido, parece-nos notável a importância

⁹⁶ Tradução nossa. No original: *pour le pire si l’on assimile violences imaginaires et violences réelles, pour le meilleur si les terreurs fictives de ses romans démontent, démontrent et donc dénoncent tout système politique terroriste.*

⁹⁷ *Sade na Revolução.*

⁹⁸ *Franceses, mais um esforço se quiserdes ser republicanos.*

da Revolução, direta ou indiretamente, em Sade e em Gabrielle Wittkop, não unicamente como momento histórico, mas, sobretudo, como o *locus* ideal para a propagação dos atos libertinos.

A preocupação de Wittkop, escritora “educada pelo espírito das Luzes”⁹⁹, com o conteúdo histórico de *La marchande d’enfants* desponta em inúmeras de suas páginas. Aparentemente, são inocentes menções a nomes que poderiam facilmente passar despercebidos, porém, quando entendidos em seu conjunto, revelam parte de sua intensa investigação ora acerca de personalidades da época, como Gourdan¹⁰⁰, Quentin de la Tour¹⁰¹, Tipoo Sahib¹⁰², Dr. Louis¹⁰³, Monsieur Rétif¹⁰⁴, entre outros, ora sobre fatos históricos, como a Assembleia Nacional Constituinte de 17 de junho de 1789 e o assassinato de Marat, ou ainda o cuidadoso mapeamento das ruas de Paris, nunca desconsiderando a importância de cada um dos *arrondissements* no desenrolar da Revolução Francesa – a propriedade de Margueritte se situava, aliás, na rua “Fossés-Saint-Germain, bem em frente ao teatro dos *Comédiens Français*, em cima de Zoppi, um café frequentado pelos *beaux esprits*”¹⁰⁵ (WITTKOP, 2003, p. 20). A trama de Wittkop também se organiza no coração da Revolução. Não é, então, surpreendente, que a fantasmagoria da guilhotina, embora nunca nomeada, também ronde as cartas da *Marchande d’enfants*:

[...] Onde carpinteja-se alguma coisa importante. [...] Eu mandei La Pinette ver qual poderia ser a causa. Ela me disse que, espiando por um pequeno buraco, ela havia percebido uma espécie de pórtico montado em frente de alguma coisa que se assemelhava a uma báscula, desembocando em uma partição articulada por duas partes e perfurada por um buraco circular no meio. Isso me parece obscuro e eu não vejo nenhum sentido nesse objeto.¹⁰⁶ (WITTKOP, 2003, p. 97-98)

⁹⁹ Em *En guide de paratonnerre*, prefácio da edição das Éditions Verticales de *La marchande d’enfants*, escrito por Nikola Delescluse. Tradução nossa. No original: *élévée dans l’esprit des Lumières*.

¹⁰⁰ Proprietária de um dos prostíbulos mais profícuos de Paris durante o século XVIII.

¹⁰¹ Pintor rococó membro da *Académie régionale de peinture*. Célebre por seus quadros de Voltaire, Rousseau, D’Alembert e Louis XV.

¹⁰² Sultão de Mysore a partir de 1782 e um dos principais opositores à instalação do poder britânico na Índia, o que lhe valeu o apelido de “Tigre de Mysore”.

¹⁰³ Foi o doutor Louis, célebre cirurgião da época, que recomendou, em um relatório entregue em 7 de março de 1792, a construção de um aparelho a lâmina oblíqua, aperfeiçoando assim o projeto inicial da guilhotina.

¹⁰⁴ O marquês de Sade e Rétif, cujos pontos de vista eram diametralmente opostos, se odiavam; Rétif, que escrevera um romance intitulado *L’Anti-Justine*, costumava abertamente chamar Sade de “monstro”.

¹⁰⁵ Tradução nossa. No original: *Fossés-Saint-Germain, juste en face du théâtre des Comédiens Français, au-dessus de chez Zoppi, café où fréquentent les beaux esprits*.

¹⁰⁶ Tradução nossa. No original: [...] où l’on charpente quelque chose d’important. [...] j’ai envoyé La Pinette voir quelle pouvait en être la cause. Elle m’a dit que, lorgnant par un petit trou des carreaux, elle avait aperçu une

Essa contextualização parece, na realidade, essencial para a instalação do mal sadiano. A falta de sentido a qual menciona Marguerite não seria aqui apenas sobre o desconhecimento da utilidade do objeto, mas poderia também indicar o ilógico de sua construção: a montagem de um aparelho que serviu para decapitar milhares de ‘inimigos da Revolução’ não parece corroborar os ideais da mesma. Para o ‘divino marquês’, uma revolução experienciada por uma nação avelhantada e decrépita, não poderia ser, de forma alguma, uma oportunidade de regeneração de seus indivíduos e de sua ordem. Seria-nos conveniente lembrar que o enredo de *La philosophie dans le boudoir* se passa provavelmente entre julho de 1794 e outubro de 1795, imediatamente após o Terror, período que durou cerca de um ano e durante o qual aproximadamente 17.000 pessoas foram guilhotinadas. Para John Phillips (2005), não é implausível que o panfleto possa ser concebido como um comentário dos acontecimentos contemporâneos ao escritor.

Em resposta à escalada de violência que era proposta e acionada por uma instituição que deveria assegurar o bem-estar de seus concidadãos, Sade passa a se questionar, então, como poderia o indivíduo se comportar de forma moral se o Estado age imoralmente, se acordando o direito de arbitrar sob a vida dos indivíduos:

Pergunto-vos agora: como é que se conseguiria demonstrar que, num Estado imoral, pelas suas obrigações fosse essencial que os indivíduos agissem moralmente? Nada mais digo. É preciso que eles ajam contra a moral. Os legisladores da Grécia tinham perfeitamente sentido a importante necessidade de gangrenar os membros para que sua dissolução moral, agindo sobre todo o organismo social, provocasse a insurreição, sempre indispensável num governo que, perfeitamente feliz como o governo republicano, deve necessariamente excitar o ódio e a inveja de todos os que o cercam. A insurreição, pensavam estes sábios legisladores, não é um estado moral, entretanto, ela deve ser o estado permanente de uma república. Seria pois tão absurdo como perigoso exigir que aqueles que devem manter o contínuo movimento imoral da máquina fossem, eles mesmos, extremamente morais, porque o estado moral é um estado de paz e de tranquilidade, ao passo que o estado imoral é um estado de perpétuo movimento que se aproxima da insurreição necessária, na qual é preciso que o republicano mantenha sempre o governo de que faz parte.¹⁰⁷ (SADE, 2008, p. 60)

espèce de portique monté devant quelque chose ressemblant à une bascule, aboutissant à une cloison articulée en deux parties et percée d'un trou circulaire au milieu. Cela me semble obscur et je ne vois aucun sens dans cet objet.

¹⁰⁷ Tradução de Contador Borges. No original: *Maintenant, je demande comment on parviendra à démontrer que dans un État immoral par ses obligations, il soit essentiel que les individus soient moraux. Je dis plus : il est bon*

Partindo desse cenário obscuro causado pela inerente brutalidade de Deus, da natureza e agora do Estado, Gabrielle Wittkop parece almejar o mergulho em uma sociedade soterrada pela irrestrita depravação de todas as suas instâncias. Esse universo tenebroso de uma cidade formada por becos estreitos e sujos promove uma imagem de decadência – decadência esta que se alastra por todas as suas camadas. Paris

não é senão uma grande colmeia dividida em células estanques. Em uma célula aqui conspira-se, naquela lá agiota-se, em outra estabelece-se planos fantasmagóricos da Cidade futuro e em todos os lugares não se fala senão das alegrias da boca e do baixo-ventre.¹⁰⁸ (WITTKOP, 2003, p. 157)

Cria-se, portanto, uma Paris imaginária, que abarca todos os tipos de podridão, seja ela moral ou não, e em todos os seus espaços. Nela, “as igrejas atualmente [são] quase desertas”¹⁰⁹ (WITTKOP, 2003, p. 67) e as grandes avenidas da cidade, aliás, abarrotadas por uma multidão, que alimentada pela sanguinolência das execuções públicas se torna cada vez mais sedenta de sangue. Nas descrições das cenas das condenações de ladrões, de prostitutas e de *maquerelles*, Wittkop abre um espaço de questionamentos acerca do que convém, à população, ser entendido como violento:

Sabeis como se passavam as coisas quando se tratava da punição exemplar reservada às matronas? Um tambor que conduzia o terrível cortejo, precedido de um sargento armado com um pique e um criado levando pela rédea um jumento montado, à contragosto, pela abadessa coroada de palha, virada em direção ao traseiro do animal. Ela vestia uma espécie de sobrecasaca marcada por sinais ignominiosos, indignos do século das Luzes e um cartaz no qual estava escrito em letras enormes “*Maquerelle pública*”. Imaginais toda a ralé

qu'ils ne le soient pas. Les législateurs de la Grèce avaient parfaitement senti l'importante nécessité de gangrener les membres pour que, leur dissolution morale influant sur celle utile à la machine, il en résultât l'insurrection toujours indispensable dans un gouvernement qui, parfaitement heureux comme le gouvernement républicain, doit nécessairement exciter la haine et la jalousie de tout ce qui l'entoure. L'insurrection, pensaient ces sages législateurs, n'est point un état moral ; elle doit être pourtant l'état permanent d'une république ; il serait donc aussi absurde que dangereux d'exiger que ceux qui doivent maintenir le perpétuel ébranlement immoral de la machine fussent eux-mêmes des êtres très moraux, parce que l'état moral d'un homme est un état de paix et de tranquillité, au lieu que son état immoral est un état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection nécessaire, dans laquelle il faut que le républicain tienne toujours le gouvernement dont il est membre.

¹⁰⁸ Tradução nossa. No original: *ce n'est qu'une grosse ruche divisée en cellules étanches. Dans celle-ci on complot, dans celle-là on agiote, dans l'autre on établit les plans fantasmagoriques de la Cité future et partout on ne parle que des joies de la gueule et du bas-ventre.*

¹⁰⁹ Tradução nossa. No original: *les églises aujourd'hui presque désertées.*

no tumulto e a embriaguez da alegria, jogando suas boinas sujas, fechando a procissão com vaías e gritos licenciosos.¹¹⁰ (WITTKOP, 2003, p. 128-129)

Ali, ela desvela a imposição do espetáculo da humilhação, da morte, a embriaguez com a qual esses cortejos são aceitos pela população geral, que ironicamente repreende criminosos, mas que perpetua sua conduta. Existiria aí uma ‘renaturalização da crueldade’, nos termos de Pierre Klossowski, que perpassaria justamente o reconhecimento da violência como um dos funcionamentos básicos da natureza, cujas “barbáries de um tempo no qual a quantidade substitui a qualidade”¹¹¹ (WITTKOP, 2003, p. 101) se multiplicam com o passar dos anos. Ao escolher a estética do grotesco como uma forma de atacar a sensibilidade humana, em *La marchande d’enfants*, Gabrielle Wittkop toma para si e renova com a discussão acerca de como a civilização, ela própria, exige a regulamentação de certos tipos de violência.

De fato, as implicações entre cultura e violência, analisadas ainda por Freud em *Totem e Tabu* (1913) e *O mal-estar na civilização* (1930) já vinham de fato se delineando desde as Luzes, uma época que acreditava que a civilização era a origem de todos os males. Com efeito, a produção filosófica e literária iluminista é exemplo da denúncia da imoralidade Estatal e individual. O Século das Luzes, que procurou mobilizar o poder da razão, lançou-se no projeto de reconhecer e apurar a natureza, introduzindo uma nova compreensão do mundo natural em prol do conhecimento e do progresso de uma sociedade em mutação. Abriu-se então o caminho para um projeto de imitação da natureza, em busca de um retorno ao estado natural da bondade humana, identificada pelos filósofos iluministas com a moral.

Essa *bela e boa* natureza deveria ser, logo, observada, investigada cientificamente para, por fim, ser tomada como modelo. O programa encabeçado por Diderot ecoa também nas obras de Jean-Jacques Rousseau, que chega a afirmar, em *Émile ou de l’éducation*¹¹², que a humanidade em sua condição primitiva é isenta da perversidade e do vício. Ora, nada mais absurdo para o escritor de *Justine* e *Juliette*, duas personagens que encabeçam um esboço sobre as prosperidades do vício – “infortúnios para a Justine, virtuosa e fria; prosperidade para

¹¹⁰ Tradução nossa. No original: *Savez-vous comment se passaient les choses quand il s’agissait de la punition exemplaire réservée aux matrones? Un tambour qui marchait en tête de l’affreux cortège, précédait un sergent armé d’une pique puis un valet conduisant par la bride un âne monté à reculons par l’abbesse couronné de paille et tounée vers l’arrière-train de l’animal. Elle portait une espèce de souquenille marquée de signes infamants, indignes du siècle des Lumières et une pancarte où était inscrit en gros caractères : « Maquerelle publique ». Imaginez toute la canaille dans le tumulte et l’ivresse de la joie, jetant en l’air ses sales bonnets, et fermant la marche avec des huées et des cris licencieux.*

¹¹¹ Tradução nossa. No original: *barbáries d’un temps où la quantité remplace la qualité.*

¹¹² *Émile, ou Da Educação.*

Juliette, que não cessa de se entusiasmar com a prostituição e o crime” (SOLLERS, 2001, p. 21). Entre os filósofos setecentistas, o marquês de Sade, defende Eliane Robert Moraes, talvez seja um dos mais radicais ao propor que estamos todos condenados a repetir e imitar tudo o que uma natureza soberana cria. E não são todas as operações da natureza exemplos de violência?

No início da versão inglesa de *Sade, mon prochain*, Alphonso Lingis aponta que o objetivo de Sade era o de “debilitar o homem genérico e promover o caso excepcional: o monstro”¹¹³ (1991, p. 13). Parece-nos, ao contrário, que Gabrielle Wittkop quer, através do alastramento do mal e da violência, doravante unidos, jogar com a hipocrisia, não apenas do Estado – como fizera Sade ao zombar dos métodos sanguinários da Revolução, mas atestar que o desejo sádico pela violência percorre e habita o ‘eu’ de todos os humanos:

Nós sabemos presentemente para que serve a máquina a qual eu vos descrevi há dois meses e, desde então, vos haveis certamente lido nas gazetas algumas palavras sobre o assunto. Depois de tê-la experimentado em ovelhas, colocaram-na na praça de la Grève e o ladrão Pelletier fizera as honras da inauguração. Como em Paris ama-se a novidade, ali havia uma enorme multidão que, no entanto, ficara bastante desapontada da coisa ter se feito tão rapidamente. [...] Na minha juventude, nós íamos ver a execução pela roda e eu vos garanto, o espetáculo valia a pena.¹¹⁴ (WITTKOP, 2003, p. 101)

Wittkop sustentaria assim, que, se a civilização prevê o fim da violência como modo de garantia de sua segurança, ela não deixa, entretanto, de ‘apreciá-la’. A afirmação não é uma acusação moral, mas um desmantelamento do conceito mesmo do mal. Se todos são maus, a dicotomia entre bem e mal estaria, portanto, desfeita. O mal não é senão um espetáculo, sujeito à apreciação.

A presença dos inúmeros abades nessa Paris beligerante de *La marchande d'enfants* funcionaria, nesse sentido, como uma prova da corrupção da maior detentora de poder, que era a Igreja, no século XVIII: “Não é a insígnia maldade dos virtuosos republicanos que não valem

¹¹³ Tradução nossa. No original: *undermine the generic man and promote the singular case, the monster*.

¹¹⁴ Tradução nossa. No original: *Nous savons tous à présent à quoi sert la machine que je vous ai dépeinte il y a deux mois et, depuis lors, vous aurez sûrement lu dans les gazettes quelques mots à ce sujet. Après l'avoir expérimenté sur des moutons, on l'a dressé place de la Grève et le voleur Pelletier eut les honneurs d'inauguration. Comme à Paris on aime la nouveauté, il y avait une foule énorme qui pourtant fut bien désappointé de ce que la chose se fit si vite. [...] Dans ma jeunesse, on allait voir rouer et je vous assure que le spectacle en valait la peine.*

mais do que os devotos? A moral de um lembra a moral dos outros”¹¹⁵ (WITTKOP, 2003, p. 128), indaga Marguerite, revelando que o retrato dos membros da Igreja feito pelo marquês continua, mesmo ainda hoje, profundamente acusador, inquietante, senão verdadeiro. Wittkop atribui aos abades, em especial no Monsieur l’Abbé Montini, um irônico jogo com seus poderes: Montini, como abade, se põe como imponente figura de poder. Como libertino, ‘miserável masturbador’, ele sequer é capaz de ejacular, e passa horas “se masturbando sem frutos nunca cessando de deplorar a crueldade de Pôncio Pilatos e a malícia dos pecadores”¹¹⁶ (WITTKOP, 2003, p. 56).

Não haveria, na realidade, barreiras para esse grande sistema societal imaginário formado pelo mal. Se o primeiro passo é invadir o espaço da nobreza e do clero – do qual, aliás, também fazem parte as freiras, muitas delas meretrizes, abortadeiras e elas próprias traficantes de crianças; o segundo é atingir também as universidades, os hospitais e os necrotérios. Direcionando-se a Louise, Marguerite afirma “que a Anatomia sempre necessitou de indivíduos e que nós temos muitos amigos nos hospitais. Quanto aos indivíduos decompostos em demasia, nós os depositamos no Necrotério, o que eu convenho nem sempre é fácil”¹¹⁷ (WITTKOP, 2003, p. 33), revelando assim a estrutura rizomática de sua atuação. Além disso, não se deixar passar despercebido que o estudo da anatomia, importante campo de pesquisa para os iluministas, também se beneficia desse sistema. O necrotério, aliás, se forma, na narrativa, como um *locus* no qual convergem a perversidade das instituições e o prazer pela barbárie que infesta toda a população parisiense:

O fedor é enorme. O Necrotério não se esvaziou depois que, há alguns meses, fora exposta a cabeça de um homem encontrada em Bercy, cozida com toucinho em um recipiente de terra. Eu a vi, era uma bola cinza na qual algumas mechas ainda estavam coladas, os olhos estavam grandes e cozidos até embranquecer, fora de órbita como olhos de peixe [...]. Eu vos dissera, nossas crianças findam-se com bastante frequência nesse lugar. Nós podemos, portanto, vê-los, alguns deitados sobre o sal, o ventre já povoado e movente, seus pertences, se eles ainda os possuem, pendurados atrás deles por um prego. Essas crianças estão, então, tão mudadas que mesmo suas mães as

¹¹⁵ Tradução nossa. No original: *N’est-ce pas l’insigne méchanceté des vertueux républicains qui ne valent pas mieux que les dévots ? La morale des uns rappelle celle des autres.*

¹¹⁶ Tradução nossa. No original: *se bralant sans fruit tout en ne cessant de déplorer la cruauté de Ponce Pilate et la malice de pécheurs.*

¹¹⁷ Tradução nossa. No original: *que l’Anatomie a toujours besoin de sujets et que nous avons beaucoup d’amis dans les hôpitaux. Quant aux sujets trop avancés, nous le déposons à la Morgue, ce qui j’en conviens n’est pas toujours facile.*

reconheceriam com dificuldade. Nós vamos ao Necrotério, logo, com o objetivo único de nos divertirmos.¹¹⁸ (WITTKOP, 2003, p. 34)

O olhar se serve do horror da violência. Na capital, onde a morte por decapitação se apresenta como espetáculo aberto, “mulheres e, sobretudo, hordas de crianças não deixavam jamais o pé da guilhotina e se saciavam de sangue como bestas”¹¹⁹ (WITTKOP, 2003, p. 152). Seus habitantes também integram essa orgia dionisiaca, na qual o sangue substitui o vinho, e o corpo substitui o pão – e deve ser, portanto, consumido, aniquilado, eliminado. Daí explica-se também o alastramento de um mal cotidiano: “nunca vimos tal onda de estupro varrer Paris, onde todos os bordéis estão florescendo, exceto, infelizmente, o meu”¹²⁰ (WITTKOP, 2003, p. 97).

Mergulhar nos espaços mais profundos da psique humana revelou-se, portanto, em Wittkop como uma forma de desvelamento de um sistema de práticas costumeiramente associadas ao mal. Esse sistema implementado pelos libertinos wittkopianos, que passariam a compor não apenas os libertinos sadianos mas também os ditos ‘bem-aventurados’, toma para si os preceitos dos perversos a fim de pôr em ação um mal que propaga a prática perversa da violência. O romance epistolar de Wittkop surge assim como um curto bestiário, unindo os moldes sadianos e a brevidade dos escritos literários do século XVIII, e que nos propõe uma reflexão acerca do que realmente viria a ser a prática da violência e de como podemos concebê-la. Não é de se surpreender, portanto, que, logo ao início do romance, enquanto descreve cenas de violência, Marguerite descarte a existência do diabo: “apenas o Diabo, se ele existisse, saberia descrevê-las [maldosas farsas]”¹²¹ (WITTKOP, 2003, p. 21): o mal, e sua organização, é *affaire* dos homens.

Com um dos discursos de Loizel, “médico de personalidade agradável e, nem feio nem bonito [...] ele não acredita em nada e nem se queixa de nada”¹²² (WITTKOP, 2003, p. 102),

¹¹⁸ Tradução nossa. No original: *La puenteur est énorme. La Morgue n'a pas désempli lorsqu'il y a quelques mois, on exposa une tête d'homme trouvée à Bercy, cuite avec du lard dans un vaisseau de terre. Je l'ai vue, c'était une boule grise où collaient encore des mèches, où les yeux étaient gros et bouillis à blanc comme ceux d'un poisson. [...]. Je vous l'ai dite, nos enfants échouent bien souvent en ce lieu. On peut alors les y voir, certains couchés dans le sel, le ventre habité et bougeant déjà, leurs hardes, s'ils en ont encore, pendues derrière eux à un clou. Ces enfants sont alors si changés que leurs mères elle-mêmes auraient peine à les reconnaître. On ne va donc à la Morgue que dans le but de se divertir.*

¹¹⁹ Tradução nossa. No original: *des femmes et surtout des hordes d'enfants ne quittaient pas le pied de la guillotine et se repaissaient de sang comme des fauves.*

¹²⁰ Tradução nossa. No original: *on n'a jamais vu pareille vague de stupre défeler sur Paris, où tous les bordels font florès, sauf hélas le mien.*

¹²¹ Tradução nossa. No original: *Seul, s'il existait, le Diable saurait les décrire.*

¹²² Tradução nossa. No original: *médecin, d'agréable caractère et, ni laid ni beau [...] il ne croit en rien, ne se plaint de rien.*

Wittkop arremata sua dissertação, não por meio de longos discursos como assim fizera o marquês de Sade, mas pelos certos e perspicazes exemplos acerca do mal humano:

- Os moralistas, Loizel dissera enquanto eu lhe servia porto, afirmam que todas as nossas tribulações vêm de uma má conduta, mas poderíamos dissertar longamente sobre o que eles querem dizer com isso, as errâncias muito mais do que os erros precisam ser muito judiciosamente conduzidas. Quanto a certos males, é verdade que eles não são expedidos por diligência. Ao contrário do que afirmam os devotos que, quando os contraem, acusam os artifícios do Diabo ou cuspideiras de portas, a varíola nos chega pela cópula, pela felação, pela sodomia, pelo cunilíngua. Causas veniais, fulminantes...¹²³
(WITTKOP, 2003, p. 103)

Em uma tacada, Wittkop chama a atenção dos ‘moralistas’, lembrando-os de que o que concebemos como mal não seria uma consequência de uma imputação divina – tendo ela já desarticulado a ideia de pecado; o que chamamos mal simplesmente não existiria, existindo apenas os prazeres e os sofrimentos da carne.

2.2 Pedosadismo

A partir dos trechos analisados na seção anterior, acreditamos que haveria, em *La marchande d'enfants* um alastramento do que é reconhecido como mal dentro da construção do romance, de forma a ali criar uma dissertação acerca do que viria a ser a malignidade humana. Wittkop, parece-nos apontar para um tipo de ‘voyeurismo-sádico’ que encontra na Revolução Francesa, na hipocrisia dos povos, a comprovação de uma latência perversa circunscrita ao homem. Existiria, portanto, um movimento entre a interioridade e a exterioridade dos espaços descritos no romance, pois, ao contrário do que se possa imaginar, os quartos reservados à

¹²³ Tradução nossa. No original: - *Les moraliestes, dit Loizel tandis que je lui servais le porto, prétendent que toutes nos tribulations viennent de l'inconduite, mais nous pourrions longuement dissenter sur ce qu'ils entendent par là, les errances bien plus que les errements ayant d'être très judicieusement conduites. Quant à certains maux, il est vrai qu'ils ne sont point expédiés par les diligences. Contrairement à ce qu'affirment les dévots qui, lorsqu'ils l'attrapent, accusent les artifices du Malin ou les loquets de porte, la vérole nous vient par copulation, fellation, cunilingue et pédication. Causes vénielles, fulminants...*

perversão e à depravação não são as fronteiras da atuação maléfica. Instala-se aí um jogo no qual Wittkop visaria, a partir da representação de um mal perverso, brincar com os próprios limites da conceitualização do mal e da perversão.

Segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 584), a perversão sempre esteve ligada a todas as formas possíveis da arte erótica tanto do Oriente, quanto no Ocidente; de forma tal que as variações sobre o tema da perversão se revelam múltiplas segundo épocas, países, culturas e costumes. Para Roudinesco (1998), o termo perversão evoca um campo de expressão muito amplo. No entanto, desde o início de seu uso, a palavra se revelou carregada de uma força negativa fazendo referência, sobretudo, à sua correlação com o mal – o mal num sentido tanto diabólico quanto corrompido, e agindo de forma individual ou de forma social.

É com o sentido de anomalia ou de corrupção que a psiquiatria e a sexologia do século XIX abordaram a perversão como práticas sociais desviantes em relação a uma norma. As manifestações sexuais desviantes foram então, primeiramente, concebidas como aberrações ligadas à degeneração do instinto sexual natural e classificadas de acordo com o objeto alvo de fetiche. Nessa concepção de perversão entrariam, portanto, diferentes expressões, como a homossexualidade, a zoofilia, a pedofilia, a pederastia, o fetichismo, o sadomasoquismo, o travestismo, o narcisismo, o autoerotismo, a coprofilia, a necrofilia, o exibicionismo, o voyeurismo e também as mutilações sexuais (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 583-584). A perversão, que na psicanálise está associada à sexualidade, faz parte portanto, no romance *La marchande d'enfants*, de um projeto de ‘experimentação’: uma vez que Wittkop jogaria com a carga negativa do conceito, construindo não apenas um romance que promove e ratifica a singular ligação a qual o perverso mantém com a realidade – uma realidade, aliás, alimentada por ele próprio – como também desarticula a concepção que o mundo toma do perverso. Sendo a perversão não mais do que uma estrutura produzida na clínica, Wittkop desejaria talvez questionar e mesmo balançar os limites da representação da sexualidade, sem se propor, no entanto, a julgá-la.

Em *La marchande d'enfants*, Wittkop desliza por entre a França do século XVIII para nos remeter a um período ao qual Elisabeth Badinter (*apud* SIMARD, 2008, p. 64) identifica como sendo a maior crise da infância no mundo ocidental. De fato, o romance de Wittkop parece surgir para desvelar um segredo que escapou às mentes enciclopédicas dos Iluministas – a exploração e a fetichização da criança. A manipulação do corpo infantil passa, primeiramente, pela exploração laborial:

Acreditai em mim, cara Louise, mesmo se eles não causaram a minha morte, os tormentos os quais suportei desde o meu quinto ano de vida não perdem em nada quando comparados àqueles os quais as crianças que eu vendo atualmente sofrem. Vós concebeis facilmente o que quero dizer com isso. [...] Éramos todos amarrados por cordas às máquinas, para que não tombássemos de fadiga ao longo da jornada de trabalho. Às dez da noite, éramos desamarrados e podíamos dormir até às cinco horas, numa espécie de porão. Só o inverno já era atroz e muitos de nós tossiam os pulmões pela boca.¹²⁴ (WITTKOP, 2003, p. 140)

A revelação dessa anti-história que queremos manter escondida não seria apenas o esmiuçar de um grande tabu, mas o lembrete de sua existência. A cena, que se passa em uma fábrica têxtil, denuncia a intensa jornada de trabalho escravo infantil e nela Marguerite estabelece uma comparação aos sofrimentos de suas vítimas realizando um movimento que não passa despercebido: se, enquanto certas crianças padecem dos crimes dos libertinos, a protagonista continua a revelar a condição precária das crianças, a violência à qual todas elas eram submetidas durante o século da Revolução. A violência contra crianças, que surge aqui como ferramenta de manutenção de um sistema exploratório, demonstraria ainda que o mal libertino operara também como na forma de um cruel ‘ciclo’ – Marguerite, outrora violentada, propagaria sua prática.

Esse sistema social exploratório serviria para satisfazer a luxúria daqueles que almejavam o prazer somente por meio do trabalho e da dor dos outros. A dor lancinante infligida ao corpo seria, assim, a forma pela qual o perverso acessa a instância do Outro. Absorvida dentro da lógica libertina, a criança passa a ser reduzida a sua instância material. Em *La marchande d'enfants*, o corpo infantil subjugase e é dizimado por esse sistema perverso que busca inferir-lhe a violência. O prazer sádico, condição necessária para a realização do mal, passa, então, a atingir o corpo infantil:

Sendo uma das perversões mais graves, a pedofilia é o centro das atenções, ela suscita a fundação de associações, o remanejamento periódico dos dispositivos legais. A noção de abuso e de maltrato sexual se aplica à pedofilia, e ela incorpora o quadro de maus tratos cujo objeto é a criança (os

¹²⁴ Tradução nossa. No original: *Croyez-moi, chère Louise, même s'ils ne causèrent pas ma mort, les tourments que j'endurai dès ma cinquième année ne le cédaient en rien à ceux des enfants que je vends aujourd'hui. Vous concevrez aisément ce que j'entends par là. [...] Nous étions tous attachés aux machines par des cordes, afin de ne point tomber de fatigue en cours de travail. À dix heures du soir on nous détachait et nous pouvions dormir jusqu'à cinq heures, dans une espèce de cave. Seul l'hiver était atroce et beaucoup d'entre nous perdaient leurs poumons par la bouche.*

outros são a violência física, as negligências e as privações e a perversidade).¹²⁵ (EIGUER, 2001, p. 94)

A pedofilia nunca foi, de fato, legalmente autorizada. Mas, durante séculos, considerava-se que a criança era um objeto de prazer para os adultos. Antes da Revolução, as crianças não eram consideradas nem pessoas nem cidadãos e podiam, portanto, ser vendidas e comercializadas. O estatuto da criança começaria a mudar apenas com publicação do *Contrato social* (1762) de Rousseau, impulsionado em seguida pelo início do reconhecimento de alguns dos direitos da mulher, no século XIX. Wittkop vê, portanto, na pedofilia a chave para a realização da perversão libertina. Como defende Simard (2008):

O discurso de *La marchande d'enfants* desvela o corpo da criança e com ele as questões ligadas ao esteticismo e à performance. Ela vende uma “mercadoria plangitiva e perecível”, da mesma forma a qual faria, por exemplo, um açougueiro ou ainda um confeitiro. Seu olhar fixa a criança em instrumento de prazer. A racionalidade não cede jamais à emoção quando se é uma questão do material. Sem se apesentar de julgamentos morais, a representação segue em direção à revelação do poder de Eros pelas manipulações do corpo infantil.¹²⁶ (SIMARD, 2008, p. 72)

Como objeto de tabu, centro do prazer sádico-pedófilo, o corpo infantil ocupa uma posição dupla em *La marchande d'enfants* que lhe desvelará em seu *status* tanto de expressão da inocência quanto de chamamento à perversão. Esses “objetos vivos postos à disposição delas [pessoas delicadas]”¹²⁷ (WITTKOP, 2003, p. 20), doravante manipuláveis, são então percebidos a partir de suas peles, de seus cabelos, de seus gestos e principalmente reconhecidos pelo aroma que exalam:

¹²⁵ Tradução nossa. No original: *Étant une des perversions les plus graves, la pédophilie défraie la chronique, elle suscite la fondation d'associations, le remaniement périodique du dispositif légal. La notion d'abus et de maltraitance sexuels s'applique à la pédophilie, et elle s'intègre dans le tableau des maltraitances dont l'enfant est objet (les autres étant la violence physique, les négligences et les privations dans les soins et la perversité).*

¹²⁶ Tradução nossa. No original: *Le discours de La marchande d'enfants dévoile le corps de l'enfant et avec lui de multiples enjeux liés à l'esthétisme et à la performance. Elle vend « une marchandise geignarde et périssable » (p. 27), au même titre que le ferait, par exemple, un boucher ou même un pâtissier. Son regard fige l'enfant en instrument de plaisir. La rationalité ne cède jamais à l'émotion quand il est question du matériel (p. 27). Sans s'alourdir de jugements moraux, la représentation va vers la révélation du pouvoir d'Eros à travers des manipulations du corps de l'enfant.*

¹²⁷ Tradução nossa. No original: *objets vivants mis à leur dispositions [personnes délicates].*

Nove anos é a melhor idade, a criatura é ainda bastante fresca sem ser informe e é, nessa idade, não esqueçais, que a axila exala uma fragrância de basílico sem igual, mas que, a partir dos doze ou treze anos, desaparece para sempre. Esse perfume inebria e não saberíamos nunca como esquecê-lo.¹²⁸ (WITTKOP, 2003, p. 144)

O desvelamento do corpo infantil criaria, então, um paradigma entre a fascinação da beleza de seus corpos e do nojo que emerge da prática da pedofilia; entretanto, esse paradigma reforça os tabus em questão e aumenta sistematicamente o interesse pela perversão.

A violência representada em *La marchande d'enfants* não escolhera crianças como sua vítima de predileção por acaso. É bem verdade que o projeto de Saint-Fond, em *Juliette*, buscava “exaurir a nobreza escolhendo vítimas de preferência nas suas fileiras, como por exemplo, as mais belas garotas entre nove e dezesseis anos de idade” (SOLLERS, 2001, p. 44). Juliette tinha dezessete. As meninas violadas de Wittkop, por outro lado, como Mélanie-la-Lèche, uma “mendiga, mulatinha”¹²⁹ (WITTKOP, 2003, p. 61), beira os ‘seis’ anos. O gosto pelos artifícios é ainda empregado, no romance, contra bebês que são vendidos para “brincar de cirurgião”¹³⁰ (*idem*, p. 37). Não passa despercebida uma provável referência à Rodin, renomado médico francês, rico, libertino, e também frequentador do Castelo de Silling, “que exerce a arte da cirurgia apenas por gosto”. Enquanto Rodin gozava da oportunidade de examinar os vasos sanguíneos de crianças de quatorze ou quinze anos, Wittkop transpõe o já interdito ao introduzir a sexualidade que rompe não apenas o corpo infantil, mas o corpo implume. Talvez seja esse, aliás, o trunfo de Gabrielle Wittkop quando em oposição à violência de Sade: se, por um lado, Wittkop não nos parece conseguir ser tão brutal na criação de cenas como fizera o marquês, com libertinos que arrancam corações ainda palpitantes dos corpos mutilados e subjugados; por outro lado, o cruel da obra wittkopiana está na construção inovadora das personagens vítimas, cuja presença provoca ainda mais horror em quem lê as cartas de Marguerite. De fato, ‘só o singular é verdadeiro. O mais singular é o mais verdadeiro’¹³¹.

Wittkop instala o libertino como criador, o perverso como o todo-poderoso, plenamente ciente de seu gozo e de seu perverso controle, e apenas ele pode retirar da vítima tudo o que ela

¹²⁸ Tradução nossa. No original: *Neuf ans, c'est le meilleur âge, la créature est encore assez fraîche sans être informe et c'est à cet âge, ne l'oubliez pas, que l'aisselle exhale une fragrance de basilic sans pareille, mais qui dès douze ou treize ans disparaît à jamais. Ce parfum enivre et l'on ne saurait l'oublier.*

¹²⁹ Tradução nossa. No original: *mendicante, mulâtresse.*

¹³⁰ Tradução nossa. No original: *jouer au chirurgien.*

¹³¹ SOLLERS, 2001, p. 48.

pode oferecer. Nos apontamentos da mercadora, leva-se em consideração como a dificuldade de chorar seria um fator decisivo na aquisição das futuras vítimas; o não-demonstrar da vulnerabilidade vai de encontro com o desejo do agressor em triunfar sobre a extrema impotência. Philippe Sollers também destacara em *Justine*, por exemplo, o aspecto evidentemente romântico “dessas mulheres que se gostaria de fazer sempre chorar” (SOLLERS, 2001, p. 21). E não seria por isso que Justine se fazia ideal aos monges que a violavam? Dessa forma, na sistematização das cenas, tudo é milimetricamente pensado para a captação do prazer máximo, que advém primeiramente da visualização desse mal transmutado em dor:

Se me perguntais qual prazer ele sente, eu vos responderei que é o de observar ele mesmo fazendo o que ele faz, com toda a faculdade de analisar a situação ao seu bel prazer. Ele goza também da vista que lhe oferta o pequeno garoto que procura escapar, se satisfaz ao escutar os gritos de dor e de revolta, ao contemplar o rosto desfeito.¹³² (WITTKOP, 2003, p. 75-76)

“*Ver sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda* – eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano”, assegura Nietzsche em *Genealogia da moral* (1887), quando discorre acerca dos tempos antigos nos quais o homem não tinha vergonha de sua crueldade. Ver o corpo torcido, o rosto desfeito, essa é a ‘concomitância dos sentidos’, a plenitude do prazer. Produz-se, na criança, a existência de um corpo duplo que, uma vez destruído, cria prazer em quem o assiste. E não é esse o sistema que prevê na natureza a igualdade entre a destruição e a criação? Na literatura de Wittkop, prazer sexual, dor e violência são mutuamente constitutivos e um engendra o outro. Entrar no universo imaginário sádico é mergulhar em um reino vertiginoso dominado pela violência. O desvirginamento dessas crianças é, portanto, simbólico porque implica a penetração do torturador em todas as estruturas do humano: na cerimônia erótica eles não apenas rompem himens, mas invadem ânus, bocas, humilham, rasgam, desmembram, desconectam a vítima, através do ato violento, da temporalidade do ser; ali, Santa-Virgem toma forma de brinquedo. Os afagos percorrem, reconhecem o volume da carne e esculpem-na de acordo com os desejos do agressor.

¹³² Tradução nossa. No original: *Si vous me demandez quel plaisir il en éprouve, je vous répondrai que c'est celui de s'observer lui-même faisant ce qu'il fait, avec toute la faculté d'y penser à son aise. Il jouit aussi de la vue qu'on offre le petit garçon tâchant de se soustraire, se plaît à entendre ses cris de douleur et de révolte, à contempler son visage défait.*

É preciso, no entanto, estarmos atentos à perversidade *sui generis* do texto wittkopiano. É possível que Wittkop tenha materializado seu próprio método perverso nas linhas de *La marchande d'enfants*, uma vez que ali ela nos poderia fornecer uma calculada impressão de ser uma romancista convencional, cujos objetivos não são nem surpreendentes nem revolucionários, supostamente denunciando o mal, a perversão e a exploração intrínsecas ao ser humano. No entanto, não podemos nos esquecer que, de acordo com Michel Foucault no primeiro volume de *História da sexualidade* (1990), no século XVIII existiriam quatro grandes dispositivos de saber/poder e um deles seria a pedagogização do sexo da criança. Ali, sustentar-se-ia um paradoxo quanto a sexualidade infantil é ao mesmo tempo “natural” e “contra a natureza”. Segundo Chasseguet-Smirgel (1991, p. 34), Freud estabelecera ainda antes que existiria uma identidade entre a sexualidade infantil e a sexualidade perversa e que existiria na criança uma disposição perversa polimorfa fácil de se constatar nos casos de sedução. Freud (1917) tornaria a falar de uma maneira muito clara: a sexualidade perversa não é outra senão a sexualidade infantil aumentada e decomposta em suas tendências particulares – a pulsão sexual se desenvolveria durante a infância à custa de movimentos sexuais que possuem, em sua maioria, um caráter perverso. Talvez a escolha pelas crianças, “criaturas tão odiosamente parasitárias e inoportunas”¹³³ (WITTKOP, 2003, p. 82) não seja tão denunciativa quanto possamos ter aparentado afirmar.

Aliás, estivemos até o momento entrelaçando os conceitos de mal e de perversão, que, uma vez arrematados pelo campo da sexualidade, tornam-se, em *La marchande d'enfants* conceitos intermutáveis. Porém, a própria Wittkop nos faz questionar a correlação entre ambos ao pôr em cena o hermafrodita Tirésias, de treze anos, um menino no qual “tudo me inebriava sem dúvidas para sempre – apesar de suas crueldades, sua voz débil e arrastada”¹³⁴ (WITTKOP, 2003, p. 164):

Quase de manhã, Tirésias dormira. Prostrada sobre meus cotovelos, eu contemplava seu rosto que me parecera estranho. Fechados, seus olhos de negras olivas, sua boca muda, ele me parecera infinitamente vulnerável. Eu me interrogara sobre seu destino. Eu tremi. Com toda minha força, com todo meu querer, eu desejara a felicidade dessa mulher distante, desse homem

¹³³ Tradução nossa. No original: *créatures si odieusement parasitaires et importunes*.

¹³⁴ Tradução nossa. No original: *tout m'enivra sans doute à jamais – malgré ses cruautés, ses fables, sa voix molle et traînante*.

desconhecido. Mesmo sem mim. Depois, eu por minha vez adormeci.¹³⁵
(WITTKOP, 2003, p. 167)

Como chamar de mal a pureza desse amor puro e incondicional?¹³⁶ A composição dos encontros entre Marguerite e Tirésias faz o leitor esquecer o caráter dito perverso da cena; e, uma vez esquecido o *status* pedófilo do amor, substitui-se pela empatia. O amor dos dois nos choca na mesma medida que nos comove, porque rompe com a dualidade sistemática do bom e do mau. Ele toca o campo de nossas resistências – de todas as resistências que compõem o não-eu – e nos faz questionar a maneira pela qual o concebemos.

Vislumbraríamos, então, ao longo do romance, um amplo panorama da brutalidade praticada por um corpo social no qual o prazer sádico se revelaria um sintoma de uma sociedade organizada de forma perversa, ao mesmo tempo que se revelaria seu caráter transgressor de normas sociais e jurídicas. Nesse sentido, a comercialização dessas crianças viria ainda para complexificar esse sistema entendido como perverso.

2.2.2. Comércio da perversão

Dando título ao romance, uma das problemáticas mais importantes de *La marchande d'enfants* não está apenas na prática da pedofilia, mas na comercialização do corpo infantil. Segundo a própria Marguerite, a atividade da *maquerelle* constitui-se, em meio ao cenário libertino, como “uma das profissões mais uteis à humanidade”¹³⁷ (WITTKOP, 2003, p. 19). Sua utilidade é, portanto, dupla: Marguerite ‘satisfaz’ os preceitos da cosmologia do mal sadiano, servindo diretamente à natureza humana, ao mesmo tempo em que ‘organiza’ as ações de seus sectários, abrindo espaço para a prática da perversão. É por meio de sua profissão que a

¹³⁵ Tradução nossa. No original: *Vers le matin, Tirésias s'endormit. Accoudée, je contemplai son visage qui me parut étranger. Fermés ses yeux d'olive noire, muette sa bouche, il me sembla vulnérable infiniment. Je m'interrogeai sur sa destinée. Je tremblai. De toute me force, de tout mon vouloir, je souhaitai le bonheur de cette femme lointaine, de cet homme inconnu. Même sans mois. Puis je m'endormis à mon tour.*

¹³⁶ A estratégia já havia sido usada também em *Le nécrophile*, no amor absoluto do necrófilo: “Amor necrofilico, o único que é puro.” Tradução nossa. No original: *Amour nécrophilique, le seul qui soit pur.* (WITTKOP, 2001, p. 49).

¹³⁷ Tradução nossa. No original: *une profession des plus utiles à l'humanité.*

libertinagem pode tomar forma concreta sob o caos da Revolução que acontecia, ali perto, a céu aberto.

Afastados da estrutura estatal e institucional francesa, os libertinos sadianos formam, entre si, um novo organismo, no qual o processo de privatização do mal alcança seu estopim. Esses organismos, que são em si mesmos sociedades, são apresentados principalmente em dois romances do marquês de Sade. Nos *Les Cent Vingt Journées de Sodome* adentramos o castelo ocupado por uma comitiva de quarenta e seis pessoas, incluindo as quatro personagens principais, as quatro prostitutas que narram as histórias, trinta e dois súditos e algumas cozinheiras. Já em *Histoire de Juliette*¹³⁸, a sociedade é composta por quatrocentos membros, com os quais Juliette entrega-se a todo tipo de volúpia. Eliane Robert Moraes (2011) chama atenção para a notória presença de inúmeras ‘sociedades do amor’, principalmente na Inglaterra e na França dos séculos XVII e XVIII, revelando uma primeira chave de leitura para a *mise en scène* dessas furtivas confrarias.

Victor Hugo poderia nos desvelar uma segunda chave de leitura, ainda à propósito de sociedades clandestinas. O grupo de Marguerite parece querer dar continuidade às ações do bando dos *Comprachicos*¹³⁹ que seria, em *L’homme qui rit*¹⁴⁰ (1869), um célebre grupo de traficantes de crianças, agindo na Europa durante o século XVII¹⁴¹. Embora os *Comprachicos* se dedicassem apenas ao tráfico de crianças e não ao roubo delas, como age o grupo libertino de *La marchande d’enfants*, sua existência ficcional nos abre espaço para uma reflexão primeira acerca do comércio de perversão. Nele, muito como no bando de Marguerite, crianças são deformadas e transformadas em brinquedos insólitos e grotescos para o divertimento daqueles que possuem o poder para tal¹⁴². Recuperar os *Comprachicos* de Victor Hugo também nos permitiria conceber a criação da sociedade libertina sob duas perspectivas distintas: a primeira, revelando uma sociedade de criação de monstros produzidos eles mesmos por aqueles que são tidos costumeiramente como monstros; a segunda, demonstrando que a perversão pode ser analisada levando em conta que o sucesso da empreitada libertina, de sua ‘economia’, está diretamente ligado à aceitação e à demanda de uma clientela. Essa última perspectiva,

¹³⁸ *História de Juliette*.

¹³⁹ Expressão em espanhol que literalmente significa “compra crianças”.

¹⁴⁰ *O homem que ri*.

¹⁴¹ Os clubes *She romps club* e *Merry-danses*, também sociedades presentes em *L’homme qui rit*, mostram ainda o desprezo gratuito contra mulheres, que são ali apresentadas como mercadoria para a apreciação dos clientes dos clubes.

¹⁴² Da mesma forma que a criança wittkopiana padece sob a agência do homem sádico, a personagem de Gwynplaine se revela o “produto mesmo da aliança e a afinidade entre o poder e o crime” (BARRETO, 2006, p. 108). Tradução nossa. No original: *produit même de l’alliance entre le pouvoir et le crime*.

corroboraria, aliás, com a ideia dessa Paris imaginária de Wittkop corrompida pelo mal e pela perversão, cujos habitantes recorrem ao comércio de Marguerite.

Tomando forma da *Sociedade dos Amigos do Crime*¹⁴³, como assim fora nomeada a sociedade retratada em *Histoire de Juliette*, estabelece-se, em *La marchande d'enfant*, um núcleo clandestino de poder, também composto por libertinos parisienses ou estrangeiros preparados para transformar a propriedade de Marguerite em um singular castelo de Silling. A permanência da clandestinidade dos negócios da *maquerelle* é, aliás, em consonância ao que aponta Moraes (2011) acerca das ‘sociedades do amor’, constante presença ao longo da narrativa. Porém, contrariamente ao que faziam as personagens sadianas, que percorriam longas jornadas e se enclausuravam em verdadeiros cenários *noir* para a realização de seus luxuosos banquetes, Marguerite e sua trupe, como já havíamos apontado, se instaura no centro da atividade política parisiense. Ela relata diversas vezes, aliás, que a localização de seu negócio provocara mal-estar e desconfiança por entre seus concidadãos, fosse por barulhos estranhos, por cheiros desagradáveis ou mesmo pela fuga de alguma de suas crianças, fazendo o leitor lembrar o quão importante é, para o bom desenrolar das atividades da *maquerelle*, que “não importa quais sejam as depravações que suceder-se-ão em seu estabelecimento, é importante que nada transpire para fora”¹⁴⁴ (WITTKOP, 2003, p. 23). Nesse aspecto, seria também necessário que Marguerite tomasse certas providências, como mandar “enchumaçar alguns pequenos quartos para que os gritos não ecoem para o exterior”¹⁴⁵ (WITTKOP, 2003, p. 20). Mas o salão reservado ao recolhimento da libertinagem não é sombrio, diferentemente do que seu estatuto obducto indicaria; à luxúria é dedicado um espaço elegante, confortável e, principalmente, agradável, para assegurar a satisfação da clientela, que foge ela também da Paris imunda por entre

uma sala de jantar das mais galantes e salas belíssimas sem, no entanto, serem magníficas. Enfim, os quartos de banho oferecem todas as comodidades que poderiam desejar as pessoas delicadas, tanto para elas mesmas quanto para os objetos vivos postos à sua disposição. Nem o estado das chaminés nem o das luminárias deixam a desejar e, se dependesse de mim, os carregadores de água jamais ficariam sem emprego. Eu possuo três quartos bem oclusos: em um

¹⁴³ Apesar do nome atribuído por Sade, a Sociedade só se serve convencionalmente da palavra crime, declarando não designar assim nenhuma espécie de ação, seja qual for.

¹⁴⁴ Tradução nossa. No original: *quelles soignent les débauches que l'on mènera chez vous, il importe que rien n'en transpire au-dehors.*

¹⁴⁵ Tradução nossa. No original: *capitonner quelques petites chambers pour que les cris ne résonnent pas à l'extérieur.*

deles, eu guardo os meninos, no outro, as meninas, o terceiro é reservado à Florian [...].¹⁴⁶ (WITTKOP, 2003, p. 20-21)

Expurgar o exterior da interioridade do espaço libertino nada mais seria, na realidade, do que a consolidação das muralhas, postas por Sade, para envelopar as personagens libertinas e suas vítimas. Mais ainda: talvez o assentamento dessa ilha licenciosa no âmago da cidade em plena Revolução, fosse o ‘paraíso perdido’ levado ao extremo; ali os devassos encontravam o liame de sua clandestinidade e de sua aceitação perante seus iguais. Encontravam o risco constante do abismo.

Assim, embora isolados das restrições que a sociedade impõe, os devassos estão sempre acompanhados¹⁴⁷. No espaço da volúpia construído em *La marchande d'enfants*, a *maquerelle* é acompanhada por cinco outros membros, fora seus clientes, que a auxiliam no cumprimento de seu trabalho, cada qual com sua designada função. Logo na primeira carta endereçada a sua amiga Louise, Marguerite apresenta Florian, um “escravo da Martinica adquirido por bastante dinheiro e que, às vezes, deve servir aos clientes”¹⁴⁸ (WITTKOP, 2003, p. 21), um “casal de velhos e quase mudos, [que] se ocupam da faxina”¹⁴⁹ (*idem*), chamados Le Jacques e La Jacquette, Marthe Scapulaire, “a pessoa mais audaz e impávida a qual já me fora permitido encontrar”¹⁵⁰ (*idem*), responsável principalmente por procurar e adquirir novas crianças, e, finalmente, la Pinette, uma mulher “quase anã, mas cheia de artifícios e rica em expedientes [...] que outrora servira a meus prazeres pessoais e permanecera devota a mim”¹⁵¹ (*idem*). Juntos, os seis membros dessa ‘sociedade do crime’ asseguram o sucesso de suas atividades e é constituído ali um outro tipo de solidão, uma solidão comunitária, que ecoa os princípios seguidos pelo estatuto da sociedade sadiana. Encarregados de diferentes funções, são os

¹⁴⁶ Tradução nossa. No original: *une salle à manger des plus galantes et des salons fort beaux sans pourtant qu'ils soient magnifiques. Enfin les cabinets de toilette offrent toutes les commodités que peuvent souhaiter les personnes délicates, tant pour elle-mêmes que pour les objets vivants mis à leur disposition. Ni l'état des cheminées ni celui des lampes ne laissent à désirer et s'il ne tenait qu'à moi, les porteurs d'eau ne chômeraient jamais. Je fais monter des bains tout aussi facilement que je fais venir les mets de chez un excellent traiteur. J'ai trois chambres bien closes : dans l'une je garde les petits garçons, dans l'autre les petites filles, la troisième étant réservée à Florian [...].*

¹⁴⁷ As vítimas dentro do sistema de organização libertina, por outro lado, permanecerão sempre isoladas umas das outras: Elas [as crianças] são confinadas separadamente com alguns doces e brinquedos, antes de que as utilizemos. **Esse é meu sistema.** (WITTKOP, 2003, p. 61, grifo nosso) Tradução nossa. No original: *Ils [les enfants] sont enfermés séparément avec des douceurs et des jouets, avant le temps où on les utilise. C'est mon système.*

¹⁴⁸ Tradução nossa. No original: *esclave de la Martinique acheté fort cher et qui parfois doit servir les clients.*

¹⁴⁹ Tradução nossa. No original: *couple viellot et presque muet, s'occupe du ménage.*

¹⁵⁰ Tradução nossa. No original: *la personne la plus hardie et impavide qu'il m'ait été donné de rencontrer.*

¹⁵¹ Tradução nossa. No original: *presque naine mais pleine de ruse et riche en expédients [...] qui jadis servit mes plaisirs personnelles et m'est restée dévouée.*

libertinos comandados por Marguerite que asseguram, portanto, o bom encaminhamento dos negócios. Para isso, eles vasculham toda Paris de forma a aliciar ou raptar crianças que podem vir a ser-lhes uteis. A empreitada não parece sem frutos dentro desse universo do mal e da perversão a qual se encontra mergulhada a capital francesa, uma vez que mesmo as freiras fazem parte, como vimos, desse proveitoso esquema. Marguerite, em uma de suas cartas, até lamenta a morte de uma vizinha:

Acabaram de levar em uma maca minha vizinha, a mulher Penaud, morta por ter-se feito abortar. Ela arranjava a coisa ela mesma, e até duas a três vezes por ano, disseram-me. Se eu soubesse, eu teria lhe comprado seus frutos, e talvez ela estaria ainda viva, talvez não.¹⁵² (WITTKOP, 2003, p. 82)

Qual não seria a ironia de termos um estabelecimento de comercialização de crianças capaz de salvar vidas? Seria mal, seria perversão o que é absolutamente útil? Fato é que, na trama de *La marchande d'enfants*, o negócio sádico-pedófilo prospera. Assim sendo, não é preciso procurar muito por Paris para encontrar a diversidade de ofertas oferecidas aos libertinos. Pelo intermédio de la Pinette, Marguerite encontra uma outra vendedora, uma “velha ogra”¹⁵³ (WITTKOP, 2003, p. 110), que lhe venderá Tirésias:

Um dia, la Pinette entra toda esbaforida para me informar que na *Petite-Pologne* uma velha senhora colocara à venda uma criança extraordinária: nada menos do que um hermafrodita. Eu decido então ir examinar as coisas com minúcia e sem aviso prévio. É preciso desconfiar dos artifícios: muitos já fizeram passar por andrógino alguma menininha vivamente disposta sob o luar de velas e munida de um pequeno membro de cera, material dos mais inadequados, vós haveis de concordar.¹⁵⁴ (WITTKOP, 2003, p. 107)

¹⁵² Tradução nossa. No original: *On vient aussi d'enlever sur une civière ma voisine, la femme Penaud, morte à force de se faire avorter. Elle arrangeait elle-même la chose, et jusqu'à deux à trois fois l'an, à ce qu'on dit. Si je l'avais su, je lui aurais acheté ses fruits, et peut-être serait-elle encore en vie, peut-être que non.*

¹⁵³ Tradução nossa. No original: *vieille ogresse.*

¹⁵⁴ Tradução nossa. No original: *Un jour, la Pinette rentre tout échauffée pour m'apprendre qu'à la Petite Pologne une vieille mettait en vente un enfant merveilleux : rien de moins qu'un hermaphrodite. Je décide donc d'aller examiner les choses avec soin et sans prévention. Il faut se méfier des artifices : on a trop souvent fait passer pour androgyne quelque fillette vivement montrée à la lueur des chandelles et munie d'un petit membre en cire, matériel des plus inadéquats, vous en conviendrez.*

De fato, para a traficante, o quesito qualidade do material é um dos mais importantes da profissão, uma vez que “a forma pela qual nós obtemos as crianças, essa arte sendo uma das bases de nosso negócio”¹⁵⁵ (WITTKOP, 2003, p. 29). Pois, admitidas, então, em sua ‘sensualidade’, as crianças passam, em *La marchande d’enfants* a integrar um sistema que exige categorias distintas. Marguerite toma, ela própria, os cuidados de tocar, ver e analisar o corpo das crianças, uma vez que o sucesso de seu contrabando depende da qualidade da mercadoria e da satisfação das diversas necessidades dos fregueses que, se insatisfeitos, reclamam o dinheiro de volta:

- Tome de volta seu hermafrodita, disse o irmão, nós estamos muitos descontentes dele. Sua boceta é sem profundidade e seu cu um dos mais medíocres.
- Seu membro é sem força, acrescentara a irmã.¹⁵⁶ (WITTKOP, 2003, p. 147)

Nesse sentido, as cartas trocadas entre Marguerite e sua colega Louise servem ainda para atestar a pedagogia necessária ao mal libertino, para que não haja nenhum tipo de inconveniência não planejada no decorrer da venda e da utilização da criança posta como objeto erótico. Assim, a narrativa toma ares de uma ‘filosofia na alcova’ sob a forma de romance epistolar, no qual, por entre cartas, são trocados os ensinamentos de base da prática atribuída à perversão. Enquanto discípula libertina, Louise aprende as condições para o bom andamento de sua profissão:

As pequenas pobrezinhas e mendigas das cidades são fáceis de aliciar, pois elas estão sempre famintas, mas, ao ter que deixá-las limpas, você desperdiça o tempo que acreditava ter ganhado quando as encontrou necessitadas. Sem contar que essas crianças decepcionam muito, pois, habituadas a todos os males, é com dificuldade que elas conseguem arrancar de si algumas lágrimas, o que é muito pouco para os requintados. Quanto às crianças enfermas, eu não negarei que elas oferecem um prazer da escolha e que, sem olhos, sem braços ou sem pernas, elas possuem, entretanto, uma terrível veemência em não serem capturadas. [...] As melhores mercadorias que podemos atualmente encontrar são as menininhas de comerciantes parisienses. Elas ignoram tudo e são suficientemente limpas. Sua carne é bem nutrida, sobretudo daquelas

¹⁵⁵ Tradução nossa. No original: *la façon dont on se procure les enfants, cet art étant une des bases de notre négoce.*

¹⁵⁶ Tradução nossa. No original: - *Reprenez votre hermaphrodite, dit le frère, nous en sommes très mécontents. Son con est sans profondeur et son cul des plus médiocres.*
- *Son vit est sans force, renchérit la sœur.*

cujos pais possuem um negócio no ramo da alimentação. Elas são acetinadas e delicadas, delicadas ao ponto de nos fazer temer por nossos tímpanos.¹⁵⁷ (WITTKOP, 2003, p. 29-30)

Diante da complexa rede de tráfico criada por Marguerite para a aquisição ou o despejamento dos corpos, envolvendo conventos, necrotérios, médicos, etc, não é inesperado que seja retirado das crianças o *status* de humano. Negociadas, privadas de direitos, elas não podem mais ser responsáveis pela construção de suas experiências, deixando de ser sujeitos. Embora as crianças sejam chamadas de ‘objetos’ pela mercadora, não nos cabe aqui falar apenas de reificação. O erotismo presente nas relações violentas em *La marchande d’enfants* não permite que o objeto erótico tenha sua consciência completamente extirpada, caso contrário o prazer desapareceria com ela. Dá-se lugar, então, a uma espécie de consciência condicional: mais do que objetos, menos do que humanas, as crianças alcançam o nível de ‘autômatos’, *status* reforçado pelo hábito de Marguerite nomear estranhamente as crianças, tais como

Verte-et-Bleue,
Cul mâché,
Martyrette et Guenillette,
Dorentin l’Aveuglé,
Lune rouge,
Sanguillon, Larmillon et Foutrillon,
Neige mouchetée,
Prince-des-Pleurs,
L’Enfant-Jésus,
Déchirure,
L’Empourprée,
Couronne-de-Douleur,
Tremblante,
Pâle Soyeuse,
Hurlante.¹⁵⁸ (WITTKOP, 2003, p. 28)

¹⁵⁷ Tradução nossa. No original: *Les petites pauvresses et medianes des villes sont faciles à leurrer car elles ont toujours faim, mais vous perdez à les rendre propres le temps que vous avez cru gagner à les prendre au piège. Sans compter que ces enfants déçoivent beaucoup car habitués à tous les maux, à peine peuvent-elles s’arracher à quelques larmes, ce qui est trop peu pour les raffinés. Quant aux enfants infirmes, je ne nierais pas qu’ils offrent un plaisir de choix et que sans yeux, sans bras ou sans jambes, ils apportent pourtant une terrible véhémence à se soustraire. [...] Les meilleurs marchandises qu’on puisse actuellement trouver sont les petites filles des commerçants parisiens. Elles ignorent tout et sont assez propres. Leur chair est bien nourri, surtout chez celles dont les parents ont une négoce d’alimentation. Elles sont mollettes et douillettes, douillettes au point de nous faire craindre pour nos tympanes.*

¹⁵⁸ Diante da dificuldade de traduzir nomes próprios, preferimos manter essa lista em particular em sua versão original. A tradução dos nomes aproximar-se-ia a, respectivamente: Verde-e-Azul, Cu mastigado, Martíria e

Essa prática revela novamente a tentativa de metamorfosear as crianças ao reduzi-las a alcunhas, provocando a perda da identidade. Em realidade, com o batizado perverso está montado, enfim, o teatro libertino. À cada componente que integra a cena libertina é dado um papel, tal qual o balé montado por Marguerite. Como afirma Simard:

O valor do corpo da criança possui também um componente onomástico. Seu nome, garantia de uma identidade social, é substituído por uma etiqueta [...]. Essa pseudonomia permite inferir gestos dentro do universo da representação que não seriam possíveis se elas fossem crianças com uma identidade, um papel, uma família conhecidos. Paralelamente, esse processo faz com que o valor mercantil das crianças seja encaixado em uma única locução que fixa seus papéis e determina seu lugar no mercado. A aplicação do pseudônimo se apoia fortemente sobre uma economia do estereótipo, que, circunvalada por todas essas imagens fortes, provoca a necessidade da descrição do produto.¹⁵⁹ (SIMARD, 2008, p. 72)

Outra ameaça pesa sobre a integridade humana, como um resultado da fragmentação do corpo. As amostras que funcionam dentro de um sistema comercial podem eliminar a percepção do eu: o corpo é completamente reduzido a um conjunto orgânico no qual podemos apreender seus componentes em um sentido puramente técnico. A economia do estereótipo a qual evoca Simard é justamente o desmontar dos corpos, o esculpir do ser. É a partir da violência que o ser é entalhado. Como produto, ele é posto a servir. A radicalidade do individualismo do libertino sadiano, que rejeitara o virtuoso projeto iluminista e abraçara a perpetuação do crime como liberdade, é cultivada assim em paralelo à absoluta negação do outro. Sua soberania, ou seja, seu poder absoluto se exerceria em relação ao outro, na negação da vida do ser doravante reduzido a objeto. A prática libertina é, na verdade,

um erotismo que se constrói como negação do outro em função do prazer individual. A vítima, sendo objeto, é reduzida à condição absoluta de imagem,

Trapilha, Dorentino o Cegado, Lua vermelha, Sangrenta, Lagrimenta e Forniquenta, Neve moscada, Príncipe-dos-choros, O Menino Jesus, Rasgadura, Empurpurada, Coroa-de-Dor, Tremida, Pálida de seda, Berrante.

¹⁵⁹ Tradução nossa. No original: *La valeur du corps de l'enfant a aussi une composante onomastique. Son nom, garant d'une identité sociale, est remplacé par une étiquette: Sanguillon, Larmillon, Foutrillon, Dechirure, Hurlante et Cul mache (p. 28), par exemple. Cette pseudonymie permet de poser des gestes dans l'univers de la représentation qui ne seraient pas possibles s'il était question d'enfants avec une identité, un rôle, une famille connus. Parallèlement, ce procédé fait en sorte que la valeur marchande des enfants soit clichée dans une seule locution qui fige leur rôle et détermine leur place dans le marché. L'application d'un pseudonyme s'appuie fortement sur une économie du stéréotype, circonvenant par ses images toutes faites le besoin de décrire le produit.*

existindo unicamente a serviço da fruição do devasso. (MORAES, 2015, p. 241)

Uma vez compreendido o complexo sistema que compõe o pensamento sadiano, um discurso que promove o vício como virtude e apaga os limites do par bem e mal, é preciso também assimilarmos que o advento da sociedade laica, com a chegada da Revolução e sua luta pela liberdade individual, permitiu apenas uma forma possível para o mal – a ‘violência’. Isso porque eliminados os valores cristãos, profanados seus símbolos, o mal não pode mais ser assimilado como uma alternativa ao pecado ou ao sofrimento humano; doravante ele será apenas sofrimento infligido. Em *La marchande d’enfants*, a tortura, o estupro, e a morte adentram, portanto, o seio literário, retomando a tradição de uma estética também maligna, na qual a perversidade toma corpo e promove, dentro do entendimento sadiano, os objetivos verdadeiros da humanidade. Coube-nos, assim, reconhecer, a partir do que nomeamos de ‘pedosadismo’, essa indústria sádica cuja matéria prima é o corpo infantil, a maneira pela qual entra em cena essa perversão escrita sobre a pluma de uma escritora para quem “o que os outros nomeiam perversidade é, para ela, natural”¹⁶⁰.

De fato, o sistema de práticas sádicas age sob um ‘princípio de devastação’ encontrado na própria natureza e que leva a potencialidade dos desejos e dos prazeres humanos à epítome da violência. Colocar o corpo da criança em cena, violentá-lo das mais cruéis formas e ainda submetê-lo à experiência amorosa parece-nos, assim, não apenas uma tentativa de superar os padrões sadianos de violência, mas inseri-los dentro de um jogo próprio à representação. “Não vos deixai jamais abrandar pois se a piedade vier aqui se misturar, para onde nossa profissão nos levaria?”¹⁶¹, avisa Marguerite à Louise. Com isso, queremos afirmar que integrar o corpo infantil dentro de uma prática que seria concebida costumeiramente como perversa é também uma maneira de atingir nossas sensibilidades: se para o perverso o transmutar do rosto desfeito em desespero é uma característica essencial para o comércio libertino, por que não o seria para o leitor da literatura que se propõe a representar a violência? Dado o aviso de Marguerite, caber-nos-á analisar como a representação do unísono que forma o violento, o mal e o perverso fazem parte de uma construção literária que subverte ele próprio os limites do romance, exigindo para si a cumplicidade de seu leitor.

¹⁶⁰ Em artigo para o jornal *Libération*, escrito por Mathieu Lindon, 2003. Tradução nossa. No original: *ce que les autres appellent perversité lui est naturel*.

¹⁶¹ Tradução nossa. No original: *Ne vous laissez jamais attendrir car si la pitié venait à s’en mêler, où le métier nous conduirait-il ?*

III

Escrever, um experimento perverso?

*Tu peux analyser les lois de la nature, et ton cœur, ton cœur où elle se grave, est lui-même une énigme dont tu ne peux donner de solution.*¹⁶²

Marquês de Sade

A liberdade que se realiza sumariamente na concretização do mal encontra seu epicentro, portanto, no desmanche do ser – seja ele pensado como gozo ou como dor, estados intimamente ligados na prática da perversão. Coube-nos então até aqui, se nos é permitido uma breve retomada, apontar que é sob o signo do corpo que o mal moderno, um mal que preenche as cartas trocadas por Marguerite e Louise, sendo transmutado em violência perversa pelo romance epistolar de Gabrielle Wittkop. O mal e a perversão que adentram a obra *La marchande d'enfants* estariam também intimamente ligados a utilização de uma estética do grotesco, que favoriza a prática do mal sádico como seu recurso máximo.

A sociedade acatou Sade em seu lado ‘sádico’, reproduzindo a imagem desse louco pervertido a quem precisamos lacrar em masmorras, longe dos olhos de todos. Ao tomar essa posição, a sociedade se recusou a ler o texto sadiano como a obra de um escritor: as encenações

¹⁶² Tu queres analisar as leis da natureza, e teu coração, teu coração onde ela se imprime, é ele mesmo um enigma ao qual tu não podes dar solução. Tradução nossa.

sadianas são, então, admitidas como realidade, e recusadas como texto. Em uma entrevista concedida à Eric Dussert, para o jornal francês de literatura contemporânea *Le matricule des anges*, Wittkop afirma que ela “permanece bastante influenciada por Sade que é, na minha opinião, o maior dos estilistas. No século XVIII La Mettrie, Condillac, d’Holbac são pensadores, não estilistas. Sade não envelheceu. Ele tem uma verve imprecatória, uma força verbal...”¹⁶³. Em *La marchande d’enfants*, Gabrielle Wittkop acata a filosofia lúbrica de Sade, reconhecendo que o desafio da escrita está justamente em ter colocado em cena a palavra da qual ela mesma se abstém ou fracassa: na violência, no gozo. “A linguagem comum recusa-se à expressão da violência, a que ela não concede senão uma existência irregular e culpada. Ela a nega, retirando-lhe toda razão de ser e toda justificativa”¹⁶⁴, afirma Bataille (1987, p. 122), em *O erotismo*. Mas é ali, pela ‘representação’, que Wittkop se propõe a realizar todos os fantasmas da imaginação do homem, forçando para dentro do texto todos seus delírios mais perversos e recuperando essa força verbal que ela atribui a Sade.

Para a escritora, todos os excessos imaginários devem ser ditos. Mas um texto que se propõe a desvendar as fronteiras para além da religião, da moralidade, da virtude colocando o mal e a perversão como motivos de sua narração, constrói também ele próprio mecanismos perversos. A estruturação do romance *La marchande d’enfants*, como veremos, seria um convite aberto à experimentação da perversão, através do campo do imaginário humano. Mas o romance surgiria também como uma prova de que coisas tidas como más também podem ser prazerosas. Nesse capítulo, é, portanto, nosso objetivo compreender como Gabrielle Wittkop realizaria o desejo de ‘tudo dizer’. Para isso, analisaremos a forma pela qual a escrita de Wittkop convoca a imaginação do leitor como ferramenta da criação literária, consolidando dentro da obra o espaço não apenas do experimento das fronteiras da representação, mas também o espaço do leitor como cúmplice da obra perversa. Se é dado ao discurso a possibilidade da perversão, também lhe é atribuído o poder de *pervertir*.

¹⁶³ Tradução nossa. No original: [je] reste très influencée par Sade qui est à mon avis le plus grand styliste. Au XVIIIe La Mettrie, Condillac, d’Holbac sont des penseurs, pas des stylistes. Sade n’a pas vieilli. Il a une verve imprécatoire, une force verbale...

¹⁶⁴ Tradução de Antonio Carlos Viana. No original: Le langage commun se refuse à l’expression de la violence, à laquelle il ne concède qu’une existence indue et coupable. Il la nie en lui retirant toute raison d’être et toute excuse.

3.1 A imaginação

O instinto de imitação parece ser o ponto de partida do pensamento humano. Essa operação seria, então, absolutamente indispensável à razão, que, dentro dessa perspectiva, só seria capaz de conceber algo ao representá-lo como objeto mental. Heidegger em *Holzwege*¹⁶⁵ defenderia, ainda que quando o mundo se torna imagem, tal é o processo pelo qual o homem, dentro do existente, se converteria em sujeito. Nesse sentido, a imagem de mundo equivaler-se-ia ao mundo captado como imagem. Enquanto cientificamente legitimada, a representação converte-se em categoria central dentro do âmbito da razão humana e, por isso mesmo, automatizada, passa a ser considerada como o único meio pelo qual seria possível ao homem apreender o mundo exterior. Mas, para termos acesso ao outro, ao real, seria preciso cruzar os limites desse modo de pensar, uma vez que a representação fundada na correspondência com as formas orgânicas da natureza não possuiria a capacidade de captar a variedade quase infinita das nuances do real. Este é o desafio da representação artística e literária e, especialmente, o de Gabrielle Wittkop, pois tudo o que escapa à representação detém um poder místico – a representação é, portanto, ela própria um meio de subversão. Na representação da violência, um duplo desafio: como conseguir transmitir o pretense horror da cena em sua completude? O sangue, a urina, as fezes, quando representados não possuem o odor, sua ‘presença’ é, portanto, reduzida à imagem. Ainda assim, ler uma obra como *La marchande d'enfants* exige abertura, força para superar a evocação grotesca, maléfica, perversa do violento, e talvez ainda mais do que coragem, exige imaginação:

A vida aporta muitas decepções, tanto às *maquerelles* quanto aos libertinos. São os contratempos que desapontam a indústria das primeiras, é a imaginação que promete aos outros de serem felizes, para mortificá-los ainda mais cruelmente.¹⁶⁶ (WITTKOP, 2003, p. 68)

¹⁶⁵ Caminhos de Floresta.

¹⁶⁶ Tradução nossa. No original: *La vie apporte beaucoup de déconvenues, tant aux maquerelles qu'aux libertins. Ce sont les contretemps qui déçoivent l'industrie des premières, c'est l'imagination qui promet aux autres d'être heureux, pour ne les mortifier que plus cruellement.*

De fato, dentro do imaginário libertino, da perversão da violência e dos limites da representação, para que possamos ser comovidos, perturbados, violentados, é preciso dar livre curso à imaginação.

A tradição filosófica ocidental, segundo Cynthia Fleury (2006, p. 9), frequentemente duvidara da faculdade da imaginação. A ideia de que a imaginação pudesse ser ativa e agente, ou ainda, que ela possuísse uma função cognitiva própria era impensável, de forma tal que as fronteiras entre filosofia e poesia, mundo real e mundo fictício, razão e imaginário eram intransponíveis. Seria preciso esperar Descartes para que a filosofia desse novo rumo ao entendimento da imaginação. Séculos depois, com Kant, a imaginação ultrapassaria a função de subordinada ao entendimento, e na experiência da beleza, imaginação e entendimento se encontrariam.

Se existe sempre um espaço vazio entre a imagem e o real, quando perpassado pelas palavras, e se ali perde uma significação que não pode ser recuperada pela escolha das palavras, é pelo acionamento da imaginação do leitor que Wittkop procura superar as limitações da representação. Jogando com o imaginário visual de seu leitor, Gabrielle Wittkop escreve, portanto, um romance de cruas descrições, como no relato da morte da pequena Lucile que não suportou o abuso psicológico constante por parte de Marguerite:

Acabo de saber que Lucile tirou-se a vida pelo medo do inferno, o que se chama saltar no rio para se proteger da chuva, uma grande inconsequência. [...] Uma mercadora de canções que veio vender suas folhas à la Scapulaire, nos descreveu a coisa como a havia visto. Imaginais Lucile esmagada sobre o asfalto, achatada em formato de sapo e púrpura de sangue, as tripas fora do ventre, os cabelos mesclados de cérebro. [...] ¹⁶⁷ (WITTKOP, 2003, p. 81)

A cena que não poupa o leitor dos detalhes: esta parece ser a cena wittkopiana por excelência. O projeto de escrita de Wittkop estaria, então, por entre a representação da violência - pela apresentação de cenas de assassinatos, tortura, estupros - e a violência da representação, ao incutir em seu romance a força própria da representação e da linguagem. Em *La marchande*

¹⁶⁷ Tradução nossa. No original: *Je viens d'apprendre que Lucile s'est ôtée la vie par crainte de l'enfer, ce qui s'appelle sauter dans le fleuve pour se garer de la pluie, une grande inconséquence. [...] Une marchande de chansons qui vient vendre ses feuilles à la Scapulaire, nous a décrit la chose pour l'avoir vue. Imaginez Lucile écrasé sur le pavé, plus plate qu'à la crapaudine et pourpre de sang, les boyaux hors du ventre, les cheveux mêlés de cerveau. [...]*

d'enfants, “o mal está feito e a imagem de um inelutável inferno gravada para sempre”¹⁶⁸ (WITTKOP, 2003, p. 65).

A estrutura de *La marchande d'enfants*, cujas narrativas violentas são narradas pela voz da protagonista Marguerite, parece funcionar de forma paralela à construção de *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, no qual Sade representa o corpo como espetáculo dentro do espaço da libertinagem, mas ele também dramatiza o próprio processo de narração. Quatro contadoras de histórias, três cozinheiros, e três funcionários de cozinha enquadram, além dos quatro libertinos principais, o grupo dos moradores do castelo de Silling. Por serem fonte de todos os alimentos e álcool consumido, essenciais para a realização dos banquetes sadianos, os cozinheiros gozam de um estatuto especial, o que lhes garante segurança contra todos os males. O mesmo se passa às contadoras, que ocupam o centro do palco durante todo o romance, são elas; Duclos, Champville, Martaine, e Desgranges, prostitutas de muitos anos de experiência. A função dessas narradoras é a de descrever histórias perversas em seus minuciosos detalhes para, que, posteriormente, os libertinos que atentamente as escutavam pudessem reencenar os atos. Segundo Phillips (2005), nesse aspecto, as contadoras de histórias efetivamente dramatizam o próprio processo de narração, ilustrando o poder da linguagem no papel do gozo libertino. De fato,

[...] as oposições tradicionais entre o sentir e o pensar são rompidas. A que isso se deve? À imaginação – noção fundamental na obra de Sade. A imaginação, é ora o pensamento da disparidade, e a ligação que une os dois polos do homem, que engloba a cabeça e o corpo recobrindo-os no gozo. Para o libertino, imaginar é tanto pensar quanto sentir. [...] O gozo físico do libertino é um gozo que fala, que se enuncia, se prepara, se comenta e que não haveria nenhuma consistência sem as palavras que lhe dão forma. Daí a importância da teatralização na obra de Sade, daí sobretudo o fato de que o corpo do libertino constitui o corpo da narrativa. Todo romance de Sade é como o corpo em gozo do libertino, o catálogo saturado de todos os excessos imagináveis. Quando tudo fora imaginado e que tudo fora gozado, tudo fora dito.¹⁶⁹ (TIREL, 2006, p. 6)

¹⁶⁸ Tradução nossa. No original: *le mal est fait et l'image d'un inéluctable enfer gravée pour jamais*.

¹⁶⁹ Tradução nossa. No original: *Les oppositions traditionnelles entre le sentir et le penser sont rompues. A quoi cela est-il dû? A l'imagination – notion fondamentale dans l'oeuvre de Sade. L'imagination, c'est à la fois la pensée des écarts, et le lien qui relie les deux pôles de l'homme, qui englobe la tête et le corps en les recouvrant dans la jouissance. Pour le libertin, imaginer c'est aussi bien penser que sentir. [...] La jouissance physique du libertin est une jouissance qui parle, s'énonce, se prépare, se commente et qui n'aurait aucune consistance sans les mots qui la mettent en forme. D'où l'importance de la théâtralisation dans l'oeuvre de Sade, d'où surtout le fait que le corps du libertin constitue le corps du récit. Tout roman de Sade est comme le corps jouissant du*

Existiria, assim, um liame intenso entre dizer, sentir e imaginar dentro das narrativas de Sade. Dir-se-ia, afirma Barthes (2005), que ‘imaginação’ é a palavra sadiana para ‘linguagem’. Isso porque, para o filósofo francês, o agente libertino não é fundamentalmente aquele que tem o poder ou o prazer, é aquele que detém a direção da cena e da frase – ou seja, a direção do sentido. Residiria aí, na posse do discurso, a soberania da personagem libertina apresentada pelo marquês. Em realidade, essa observação de Barthes está intrinsecamente relacionada à ideia de ordem; se a cena sadiana exige um mestre que possa organizá-la, então cabe ao maior dos libertinos, que, em *La philosophie dans le boudoir*, é Dolmancé para dar-lhe andamento:

[...] É espantoso como o cu soberbo deste belo rapaz não me sai da cabeça desde o momento em que comecei a falar! Todas as minhas ideias pareciam involuntariamente se ligar a ele... Expõe aos meus olhos esta obra-prima, Augustin... Que eu beije e acaricie por quinze minutos! Vem, meu amor, que eu me torne digno em teu belo cu das flamas com que me abrasa Sodoma! [...] Gostaria que Eugénie, de joelhos, lhe chupasse o pau enquanto isso. Nessa posição, ela vai expor seu traseiro ao cavaleiro, que vai enrabá-la. A senhora de Saint-Ange, cavalgando Augustin, me apresentará suas nádegas para eu beijar; armada de um punhado de varas e curvando-se um pouco, ela poderia ainda, ao que me parece, açoitar o cavaleiro, que com essa estimulante cerimônia não irá poupar nossa aluna.¹⁷⁰ (*A postura se arranja.*) (SADE, 2009, p. 178)

A imaginação seria essa energia que compreende tanto o sensual quanto o intelecto; ela seria a prova, para o sistema sadiano, de que não existe uma divisão das substâncias: o corpo e a cabeça se confundem no gozo. A imaginação libertina é um gozo total e absoluto porque é fundamentalmente excesso – ele não cessa de ultrapassar e apagar seus limites. E é nessa passagem do sentir e do pensar que os limites entre gozo e palavra se apagam e eles se tornam instâncias intercambiáveis dentro da narrativa sadiana. O esperma, como substituto da palavra, é, para Barthes (2005, p. 36), uma prova de que o crime sadiano só existe na proporção da quantidade de linguagem que nele se investe – só a linguagem pode construí-lo. Essa linguagem

libertin, le catalogue saturé de tous les imaginables excès. Quand tout a été imaginé et que tout a été joui, tout a été dit.

¹⁷⁰ Tradução de Contador Borges. No original: *Il est inouï comme le superbe cul de ce beau garçon m'occupe la tête depuis que je parle ! Toutes mes idées semblaient involontairement se rapporter à lui... Montre à mes yeux ce chef-d'œuvre, Augustin... que je le baise et caresse un quart d'heure ! Viens, bel amour, viens, que je me rende digne, dans ton beau cul, des flammes dont Sodome m'embrase. Il a les plus belles fesses... les plus blanches ! Je voudrais qu'Eugénie, à genoux, lui suçât le vit pendant ce temps-là ! Par l'attitude, elle exposerait son derrière au chevalier qui l'enculerait, et Mme de Saint-Ange, à cheval sur les reins d'Augustin, me présenterait ses fesses à baiser ; armée d'une poignée de verges, elle pourrait au mieux, ce me semble, en se courbant un peu, fouetter le chevalier, que cette stimulante cérémonie engagerait à ne pas épargner notre écolière. (La posture s'arrange.)*

sadiana seria uma dupla linguagem, composta de duas espécies de fatores, um fator imperativo e descritivo, representando o ‘elemento pessoal’, que põe em ordem e descreve as violências pessoais do sádico, e um segundo fator, mais elevado segundo Deleuze, o que designa o elemento ‘impessoal’ do sadismo e identifica-o com uma “demonstração terrível, capaz de subordinar a si o outro elemento” (2009, p. 22).

Testar os limites da imaginação libertina, a imaginação intercambiável à linguagem, nada mais seria do que testar seus limites próprios. Essa ‘ficção sobre o mal’¹⁷¹, que seria em si uma violência, não existiria apenas para introduzir uma indefinida repetição do prazer, a mecânica de sua escrita é um movimento que age sob o princípio do excesso e do extremo – ela permite à imaginação exceder seus próprios limites. E seria por causa dessa ‘ilimitabilidade’ produzida pelo fato da escrita, segundo Foucault (2015, posição 1707)¹⁷² que o desejo vai em si se tornar a sua própria lei; ele irá se tornar um soberano absoluto encarnando sua própria verdade, a sua própria repetição, a sua própria infinitude, os seus próprios meios de verificação. Nada poderia negar ao desejo libertino a sua totalidade.

Estais com medo de mim? - Medo, não, mas não te concebemos, responde Juliette quando na casa de Durand. De fato, o horror é uma questão de concepção. O excesso de tudo na cena wittkopiana, da violência, do sacrilégio, da crueldade, faz dessa não-totalidade, por vezes, tão atemorizante que a primeira resposta ao texto parece ser a da recusa, por vezes parece a única. O estranhamento se aprofunda quando nos depararmos com a amálgama dos assuntos macabros e do estilo clássico de Wittkop, criando uma prosa que “conjuga o extremo refinamento de um vocabulário frequentemente culto e raro e um trabalho com as sonoridades que dão a sua escrita uma dimensão poética incontestável”¹⁷³.

O poético de sua obra estaria, assim, diretamente relacionado a seu conteúdo perverso. Seu horror apareceria ainda atenuado pela natureza fantástica dos atos aos quais algumas das vítimas infantis são submetidas. Por vezes, o ajuste teatral das representações postas em cena parece compor um exercício tão teórico, poder-se-ia dizer, que nos convida a uma leitura muito mais simbólica ou psicanalítica do que ‘realista’. Nesse sentido, as ações e as cenas das quais participam as personagens de Wittkop, como a aparição do conde sueco, um dos últimos

¹⁷¹ Tradução nossa. No original: *fiction of evil*.

¹⁷² Como a versão utilizada como referência em nossa pesquisa é uma versão Kindle, iremos, daqui para frente, indicar a posição do trecho dentro do dispositivo.

¹⁷³ THÉBAUD, Anne. *La mort à l'oeuvre*, artigo escrito para *La quinzaine littéraire* em 2001. Tradução nossa. No original: *conjugue l'extrême raffinement d'un vocabulaire souvent savant et rare et un travail sur les sonorités qui donne à son écriture une dimension poétique incontestable*.

clientes estrangeiros do estabelecimento de Marguerite, parece-nos particularmente significativa dentro da narrativa de *La marchande d'enfants*. Esse conde,

é um homem bastante original, nada o diverte mais do que as mascaradas e é assim que, vestido de rato, ele se agrada em assustar as crianças. Sua fantasia é uma das mais singulares. É um traje de uma pelagem rasa e cinza, completado por um longo rabo rosado e luvas pelas quais se estendem garras afiadas. Toda a cabeça é emprisionada em um artifício que maravilhosamente imita a cabeça do rato, dispondo de uma abertura na frente da boca e, para a vista, dois buracos redondos pelos quais cintilam os pequenos olhos negros do conde. Ele realmente parece um enorme rato sobre seus dois pés, e jamais nós víamos algo tão natural nem, entretanto, algo tão extraordinário. [...] Marotte com seus quatro membros amarrados, o conde surgira por detrás de um biombo, aproxima-se saltitante e cuicando como os ratos. [...] Ainda cuicando e sibilando, o conde começa a lhe rajar o ventre e o colo, as luvas munidas de garras avançam rápido e deixam finas estrias sangrentas sobre a pele de Marotte, cujos olhos exprimem um incomensurável terror. Por fim, sem mais delongas, o conde estupra a pequena menina, que desmaia instantaneamente.¹⁷⁴ (WITTKOP, 2003, p. 135-136)

A mistura dos dois elementos, o fantástico e a violência torna a imagem do estupro de Marotte profundamente surreal. Mas o 'onírico' da cena não recusa a totalidade do mal. Pelo contrário, esse movimento de tessitura textual, que costura as fronteiras do real e do quase-delírio, implicaria que é na ideia da transgressão, na quebra de tabus, que o perverso encontra o erótico, e não no ato em si. Para Foucault (2015, posição 1630) a primeira função da escrita seria, portanto, abolir a barreira entre realidade e imaginação. Escrever é aquilo que exclui a realidade; consequentemente, é aquilo que irá liberá-la, que irá remover todos os limites do próprio imaginário.

La marchande d'enfants se produziria, então, em uma derrapagem acessada apenas quando se penetra as terras da incredulidade. Nessa perspectiva, não é o real que horroriza, mas sua 'possibilidade'; não havendo desconexão entre as instâncias. Tratar-se-ia de defender a

¹⁷⁴ Tradução nossa. No original: *C'est un homme fort original, rien ne le divertit mieux que les mascarades et c'est ainsi que, vêtu en rat, il se plaît à épouvanter les enfants. Son costume est de plus singuliers. C'est un maillot de fourrure rase et grise, complété d'une longue queue de peau rosâtre et des gants que prolongent des griffes acérées. Toute la tête est emprisonné dans un artifice imitant à merveille celle du rat, ménageant une ouverture devant la bouche et, pour la vue, deux trous ronds à travers lesquels scintillent les petits yeux noirs du comte. Il a tout à fait l'air d'un énorme rat debout ses deux pieds, et jamais on ne vit rien d'aussi naturel ni pourtant d'aussi extraordinaire. [...] Marotte ligotée et écartelée en bonne posture, le comte surgit de derrière un paravent, approche sautillant et couinant à la manière de rats. [...] Toujours couinant et sifflant, le comte commence à lui zébrer le ventre et la poitrine, les gants griffus vont bon train et laissent de fins grillages sanglants sur la peau de Marotte dont les yeux expriment une incommensurable terreur. Enfin, sans plus attendre, le comte viole la petite fille qui s'évanouit à l'instant.*

imaginação como uma faculdade de acesso à realidade, a uma realidade ‘a mais’, como se a faculdade da imaginação fosse a única forma de revelar o mundo em todas as suas complexidades.

Dessa forma, a libertinagem exigiria que adaptássemos nossa imaginação para uma história que reflete a lógica da perversão. A perversidade exige a cumplicidade dos corpos e, no texto, da imaginação. Seria, assim, a ‘atmosfera’ de terror, a ‘ideia’ do mal, desse homem transmutado em rato, que aparece sorrateiramente, da preparação mesma da cena, que possibilitaria o incômodo no romance de Wittkop. Não apenas a linguagem de se faz excessiva, buscando sempre a superação de fronteiras, mas, funcionando como sinônimos, também o seria a imaginação:

Pois essa passagem do excesso numérico ao excesso singular se faz sempre a partir de um ponto de saturação que, se ele não é o mesmo de um indivíduo ao outro, indica ainda assim, cada vez, que o deslizamento em direção à imaginação é indissociável da realidade concreta, ou mais exatamente, sobrevém somente após a assimilação violenta e gluttona. Como se o campo do real desse, primeiramente, ser conhecido, explorado, invencionado, para que surja uma outra realidade a mais, o excesso imensurável que, determinando bruscamente a singularidade excessiva, rasga o horizonte e abre-se sobre a perspectiva imaginária.¹⁷⁵ (LE BRUN, 1986, p. 290)

Para Annie Le Brun, o excesso perverso é um processo de afirmação excessiva, como se o libertino que não dominasse todas as vias do prazer – e para isso, ele deve ‘tudo’ realizar – não apenas seria vencido pelas leis da natureza, como também estaria condenado à inexistência. A tradição libertina de obedecer a uma dinâmica de excesso, de um excesso mecânico abre, assim, para o infinito do excesso lírico¹⁷⁶.

Jogar com esse infinito de possibilidades seria, para o libertino, uma forma de rejeitar a finitude humana. O excesso imagético da narrativa de Wittkop não se definiria pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações, mas seria preciso que, no contexto do

¹⁷⁵ Tradução nossa. No original: *Car ce passage de l'excès numérique à l'excès singulier se fait toujours à partir d'un point de saturation qui, s'il n'est pas le même d'un individu à l'autre, n'en indique pas moins, à chaque fois, que le glissement vers l'imaginaire est indissociable de la réalité concrète, ou plus exactement ne survient qu'après son assimilation violente et gloutonne. Comme si le champ du réel devait d'abord être connu, exploré, inventionné, pour que surgisse telle une réalité en trop, l'excès non mesurable qui, déterminant brusquement la singularité excessive, déchire l'horizon et ouvre sur la perspective imaginaire.*

¹⁷⁶ Para Michel Delon, em *Sade: un athée en amour*, a incapacidade dos homens de afirmar sua autonomia moral exalta uma imaginação que se afasta da realidade sensível para fazer existir outros mundos.

espetáculo ou da literatura, suas cenas produzissem efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se criassem o estranhamento e o terror, implicando, assim, diretamente o leitor dentro do texto. A fórmula se concretiza com Lucile, uma criança devota filha de protestantes, paulatinamente encaminhada, ao longo da narrativa, ao seu suicídio. Convencida por Marguerite de que sua marca de nascença era, na verdade, uma prova de seu destino amaldiçoado, Lucile é diariamente confrontada com a inexorabilidade de sua ida ao Inferno. Um dia, Marguerite a deixa só na sala de seu estabelecimento e, garantindo que a pequena Lucile pudesse escutar tudo o que ela falava no cômodo vizinho, lamentou:

- Que pena que uma criança tão interessante esteja prometida à danação eterna! [...] Não é assustador quando pensamos nos tormentos do Inferno? O calor ardente, os gritos horripilantes e ainda mais estridentes do que os que escutamos sair da boca dos bandidos executados pela roda na praça de Grève, um fedor cadavérico ao qual não saberíamos nos acostumar, as torturas infligidas pelos demônios, o desespero de saber a infinidade deste estado, a solidão do coração... [...]

A separação...

A violação permanente de todo pudor, do espírito e da carne...

A impossibilidade de escapar desses castigos...

O arrependimento que carcome por ter escolhido o mau caminho...

A recusa colérica de Deus...¹⁷⁷ (WITTKOP, 2003, p. 63-64)

Nesse ‘jogo’, como a própria *maquerelle* o nomeia, a palavra é inscrita no âmbito do perverso, e se lança à descrição de um inferno dantesco, mas que se assemelha em muito à própria cena sadiana. O inferno, ali, evoca as imagens da separação, da corrupção da carne e do espírito, e, por fim, da rejeição da fé. Não seriam esses os tormentos próprios de Justine, enquanto nas mãos dos libertinos? Marguerite abusa do doutrinamento cristão de Lucile, de suas ‘quimeras’, a fim de puni-la, de demonstrar-lhe os infortúnios que dele surgirão. De entranhar-lhe o mal.

¹⁷⁷ Tradução nossa. No original: - *Quel dommage qu'une enfant si intéressante soit promise à la damnation éternelle ! [...] N'est-ce point affreux quand on pense aux tourments de l'Enfer ? La chaleur ardente, les cris affreux et plus stridents encore que ceux qu'on entend pousser par les bandits roués vifs en place de Grève, une puanteur cadavéreuse à quoi on ne saurait s'accoutumer, les tortures qu'infligent les démons, le désespoir de savoir cet état ne jamais devoir finir, la solitude du coeur... [...]*

La séparation...

Le viol permanent de tout pudeur, dans l'esprit et dans la chair...

L'impossibilité d'échapper à ces peines...

Le regret rongeur d'avoir choisi la mauvaise voie...

Le rejet courroucé de Dieu.

Lucile, entretanto, não passa de um artifício de linguagem. É o leitor que, durante o processo de leitura, participa da cena e, sem realmente poder vê-la, ele pode *fantasia-la*¹⁷⁸. Ao passo que a jogatina se refina, esse *dramutello*¹⁷⁹ faria com que na organização de suas cenas, na minuciosa escolha imagética e vernacular, o leitor corroborasse com a construção delas, passasse ele mesmo a criá-las – jaz aí a semente do teatro do deboche sadiano. Pois se o efeito sobre o leitor wittkopiano é profundamente estético, ele é também teatral. Mas a recriação desse inferno não apenas implica o horror, ele faz surgir um fascínio pelo mal; as descrições dos horrores passariam a ser uma espécie de retórica do mal, que procura nada mais do que a sedução dos sentidos, o abalo das sensibilidade humanas. Não estaríamos longe do que Freud abarcaria, em *Das Unheimliche*, ao analisar *O homem de areia* de E.T.A. Hoffman. Freud assinalara ali o sentimento humano da estranha inquietude, que revolve em torno de um interesse mesclado à rejeição. Essa sensação de inquietante estranheza, de atração e de repulsa, segundo Freud, nos remeteria a algumas lembranças familiares recalcadas, reprimidas para manter o campo da consciência isento de perturbações conflitivas podem vir à tona em determinadas situações causando uma sensação concomitantemente sinistra e familiar. As descrições de *La marchande d'enfants* evoca o sentido da angústia, do mal-estar físico, mas, ao mesmo tempo, esse mal outro, o retrato do sofrimento humano que nos captura e penetra o 'eu', exigindo atenção. A imagem da morte, incutida em nossos imaginários por Wittkop, nos aterroriza, mas também nos cativa em um sentido mesmo da magia.

Em *Les larmes d'Eros*¹⁸⁰, Bataille afirma que “o trabalho não é senão um meio [...]. A resposta do desígnio erótico, ao contrário, é um fim”¹⁸¹. O horror real pode ser incapacitante, mesmo quando representado, disso Wittkop e Sade sabem bem, pois é por ele que suas obras, principalmente *La marchande d'enfant*, no caso de Wittkop, atuam. Quando Leonardo Da Vinci instruía sobre como pintar obras sobre guerras, ele insistia que os artistas deveriam ter a coragem de representar a guerra em todo o seu horror. A figuração de coisas e fatos desagradáveis se fizeram permitidos e exigidos pelos pensadores, como Victor Hugo, que se

¹⁷⁸ Will McMorran defende em *The Sound of Violence: Listening to Rape in Sade* que, embora os libertinos sadianos costumam olhar e escutar, enquanto também se saciam utilizando os outros sentidos, a ausência do visual é ocasionalmente representada como fonte de erotismo.

¹⁷⁹ Termo criado pela própria Gabrielle Wittkop, in: WITTKOP, 2003, p. 64. Seria preciso uma análise mais profunda da palavra para conseguirmos estabelecer o pretense significado do termo, que parece formado pela junção de *drama* e, possivelmente, *uccello*, que em italiano refere-se, em sua acepção figurativa, a um pássaro de mau agouro e, no vocabulário vulgar, pode ser utilizado para referir-se ao pênis. Outra possível interpretação poderia se dar pela união das palavras *drama* e *Othello*.

¹⁸⁰ *As lágrimas de Eros*.

¹⁸¹ Tradução nossa. No original: *le travail n'est qu'un moyen [...]. La réponse au désin érotique, au contraire, est une fin*.

dedicaram ao estudo do grotesco. A imagem deve assustar, e o terror guardaria em si uma certa beleza desafiadora. Susan Sontag (2003) afirma que não se era atribuído a histórias pagãs nenhum tipo de acusação moral, apenas existia, na representação de crueldades, uma provocação: ‘você pode olhar isso?’

Mas Gabrielle Wittkop também demanda de seu leitor um trabalho de imaginação muito mais duro do que a leitura das imagens sangrentas que a escritora compõe em seu romance. Quando o excesso imagético não é mais o suficiente¹⁸², Wittkop parece recorrer a certas provocações direcionadas diretamente ao leitor. Frases como “basta um pouco de imaginação”¹⁸³ (WITTKOP, 2003, p. 21) ou “deixe cavalgar sua imaginação, cara Louise”¹⁸⁴ (*idem*, p. 42), que aparentemente não são seguidas por descrições das cenas perversas que ali se sucederam, abrem espaço para uma outra forma de construção da imagem. Como poderia o leitor se contentar com esse lapso narrativo da protagonista, em uma história na qual ela pode prover todos os tipos de sórdidos detalhes dos acontecimentos? E como poderia o leitor não se sentir desafiado a, ao menos, tentar imaginar o que poderia vir a acontecer no estabelecimento de Marguerite, uma vez que ele está a par das violências, dos fetichismos que são encenados no quarto da devassidão? Essas ‘reticências’ não são por acaso. Na menção aos ‘jogos de cirurgião’, Marguerite abre o espaço para que o leitor, ele próprio, crie a cena de violência:

Eu gostaria de vos ter escrito ontem, mas Monsieur e Madame Montiel, tendo me demandado alguns bebês para brincarem de cirurgião, tive que ir os apanhar ao longo de Saint-Jean, onde eles são raramente escassos. Eu colhi três deles, duas meninas e um menino, recém-nascidos, rosas, prontos para serem colocados sobre a mesa. Só o Satã sabe o que irá lhes acontecer. Geralmente, começa-se pelos olhos.¹⁸⁵ (WITTKOP, 2003, p. 37)

Não somente o diabo saberá o que lhes acontecerá, o leitor também. Frente a esses convites feitos pela narradora, esses convites abertos à imaginação, Wittkop demonstraria que também o leitor está escrevendo o roteiro de *La marchande d'enfants*. Ao analisar *Les Cent Vingt*, Annie Le Brun (1986) sustenta que o inacabamento do texto é um dos estilos mais

¹⁸² *When excess isn't enough*, expressão de Paul Young.

¹⁸³ Tradução nossa. No original: *Il ne faut qu'un peu d'imagination*.

¹⁸⁴ Tradução nossa. No original: *Laisser trotter votre imagination, chère Louise*.

¹⁸⁵ Tradução nossa. No original: *Je voulais vous écrire hier mais Monsieur et Madame Montiel m'ayant demandé des bébés pour jouer au chirurgien, j'ai dû aller en quérir au tour de Saint-Jean où ils ne manquent guère. J'en ai récolté trois, deux filles et un garçon, frais pondus, roses, prêts à être mis sur table. Satan seul sait ce qu'il leur arrivera. En généralement on commence par les yeux*.

provocadores, pois sugerem que, na possibilidade da continuação, do preenchimento dos vazios o leitor faça parte do processo criativo da narrativa sadiana.

Parece-nos correto afirmar, portanto, que o romance de Wittkop se constrói pela insinuação das imagens. Mesmo em trechos nos quais Marguerite nos dá alguns detalhes do que havia ocorrido, como no encontro amoroso com Tirésias, haveria uma brecha para o instalar da atividade imaginativa:

Como vos reproduzir, cara Louise, a noite que passei com Tirésias? [...] Eu, eu não tinha dedos o bastante para explorar esse charmoso corpo, não tinha braços o bastante para apertá-lo contra meu seio, não tinha lábios o bastante para lhe cobrir de beijos insistentes e profundos. [...] Tudo fora palpitações, tumescências, enrijecimentos, tensões, efusões, rosáceos, licores, solavancos e suspiros.¹⁸⁶ (WITTKOP, 2003, p. 113)

Não há na cena imagens definidas, mas espécies de silhuetas, indicações. É a força, a sensibilidade do encontro que encarregaria de impelir o leitor a criá-la. O movimento é uma abordagem também sentimental; transformando a perversão em paixão, Wittkop aproveita da própria bagagem emocional do leitor para a construção da cena amorosa – ela deseja que o leitor ali se encontre, ali se imagine.

Sob essa perspectiva, o final inconclusivo de *La marchande d'enfants* não causaria mais certo estranhamento, pois mais do que um final insatisfatório, é uma pergunta ao leitor, é a abertura das possibilidades:

Eu perguntei por todos os lugares em Paris sobre notícias de Marguerite Paradis, a todos que a conheciam, mas ninguém pode me informar onde ela se encontra. Não se sabe se ela emigrou ou se ela perecera. Uma velha senhora me dissera apenas que uma pessoa, cujo nome ela havia esquecido, teria dito, em confidência, ter escutado que Marguerite teria comparecido ao tribunal revolucionário, denunciada por uma surda e muda que não sabia escrever, o que não faz o menor sentido. Para outros, ela teria sido massacrada em plena

¹⁸⁶ Tradução nossa. No original: *Comment vous dépeindre, chère Louise, la nuit que je passai avec Tirésias ? [...] Moi, je n'avais pas assez de doigts pour explorer ce corps charmant, pas assez de bras pour le presser contre mon sein, pas assez de lèvres pour le couvrir de baisers insistants et profonds. [...] Ce n'était que palpitations, gonflements, roideurs, tensions, épanchements, rosées, liqueurs, soubresauts et soupirs.*

rua, outros teriam, no entanto, a visto sendo levada na charrete de Sanson, outros garantem que ela teria se salvado [...].¹⁸⁷ (WITTKOP, 2003, p. 173)

Mais do que um artifício retórico, afirma Paul Young (2008, p. 145), essas lacunas seriam uma exigência própria ao texto. Se um autor pede ao seu leitor para preencher os espaços vazios de sua narrativa, pede para imaginá-los, é porque ele tem confiança de que seu público é capaz de fazê-lo. Nesse sentido, sustentar-se-ia a ideia de que não apenas a imaginação de Wittkop ou de Sade teriam os meios de criar as cenas perversas, de sonhar com esses pesadelos; eles são frutos diretos também da imaginação do leitor, ou melhor, da imaginação do homem como faculdade cognitiva.

Um texto sobre o mal pode ser, então, um mal em si mesmo. Se pensarmos ainda nas constantes quebras promovidas pela estrutura epistolar do romance que impede a sequencialização das narrativas de Marguerite e que renega a recorrência de personagens – salvo raras exceções – poderíamos ainda entender o romance como uma narrativa que se promove, ela própria, enquanto instrumento perverso. Mesmo as pausas intencionalmente calculadas de Marguerite que segmentam e abruptamente suspendem as cenas de violência e os comentários casuais sobre a moda ou sobre o clima parecem corroborar essa ideia:

Naturalmente, canícula intolerável. Naturalmente, domingo. É sempre assim. A Academia de Medicina estava fechada e havia uma multidão em frente ao Necrotério. Depois de ter retorcido Marotte em um cesto de roupas, o que fora fácil pois ela era muito pequena, nós fomos dispô-la simplesmente em umas fortificações antigas. É uma grande aposta acreditar que os ratos, em seus instintos naturais, virão por entre os restos e os destroços.

Perdoai-me, minha cara Louise, por não ter mais vos enviado chapéus e boinas que vos agradavam tanto, mas atualmente a moda de Paris de nada vale.¹⁸⁸ (WITTKOP, 2003, p. 137)

¹⁸⁷ Tradução nossa. No original: *J'ai partout fait demander à Paris des nouvelles de Marguerite Paradis à ceux qui la connaissaient, mais nul n'a pu m'apprendre où elle se trouve. On ne sait si elle a émigré ou si elle a péri. Une vieille femme m'a seulement fait dire qu'une personne dont elle avait oublié le nom aurait dit, sous réserve, avoir entendu que Marguerite aurait comparu devant le tribunal révolutionnaire, dénoncée par une sourde et muette ne sachant pas écrire, ce qui ne fait aucun sens. Selon d'autres, elle aurait été massacrée en pleine rue, d'autres pourtant l'auraient vue menée dans la charrette de Sanson, d'autres assurent encore qu'elle se serait sauvée [...].*

¹⁸⁸ Tradução nossa. No original: *Naturellement, canicule intolérable. Naturellement dimanche. C'est toujours ainsi. L'Académie de Médecine était fermée et il y avait foule devant la Morgue. Après avoir ployé Marotte dans*

O texto wittkopiano criaria, portanto, mecanismos dentro de sua estrutura textual que agiriam como dispositivos perversos. Ao forçar o leitor a desenvolver uma espécie de competência narrativa que, para Cynthia Fleury (2009, p. 15) poderia ser chamada de ‘competência imaginal’¹⁸⁹, os leitores poderiam aprender a organizar suas próprias experiências; no caso de *La marchande d’enfants*, ele aprenderia a remontar a narrativa perversa.

A violência, que de alguma forma é sempre um atentado contra o íntimo, toma a imaginação como o meio último de seu fim. Através da violência, é possível transmutar o ser, de ‘corromper sua verdade’ – mais ainda, de afluí-la, esta imaginação libertina. Encontrando-se em uma encruzilhada, o leitor é transformado, pela pluma de Wittkop: doravante ele é capaz de imaginar, criar e encenar o crime. De fato, é no processo da leitura que o leitor não apenas reatualiza o crime instaurado pela *maquerelle*, mas é ele quem o põe verdadeiramente em ação – a leitura torna o mal um fenômeno inescapável. Gabrielle Wittkop realiza, portanto, a façanha de criar uma organização literária orgânica que se faz presente pelo par próprio do processo de escrita/leitura. Para Airaksinen,

o texto funciona não só como uma história pornográfica, um romance escandaloso, ou um tratado filosófico incoerente, mas também como **um instrumento de tortura** [...]. O estilo tenciona a agir como uma teoria pragmática de autovalidação, ou como um insulto que se estende do narrador ao leitor inocente. O texto que discute o mal pode ser ele próprio uma coisa má, e, portanto, também um testemunho válido de maldade.¹⁹⁰ (2001, p. 13, grifo nosso)

Escrever seria o epítome da violência nos moldes sadianos. A escrita representaria então a síntese ideal na relação dialética entre o discurso e a práxis. E, é por meio desse projeto literário, que Wittkop e Sade dariam à violência uma voz. Nesse sentido, a escrita de ambos se assemelha à máquina da *Colônia penal*, uma máquina extremamente complexa e cujo objetivo não é o de provocar diretamente a morte. Em *La marchande d’enfants* também a linguagem,

une corbeille à linge, ce qui fut aisé car elle était toute petite, nous sommes allées simplement la déposer ser les anciennes fortifications. Il y a cher à parier que des rats tout à fait naturels viendront à bout des restes et débris. Pardonnez-moi, ma chère Louise, de ne plus vous envoyer de ces chapeaux et bonnets qui vous plaisaient tant, mais aujourd’hui les modes de Paris sont de rien qui vaille.

¹⁸⁹ Tradução nossa. No original: *compétences imaginales*.

¹⁹⁰ Tradução nossa. No original: *The text works not only as a pornographic story, a scandalous novel, or an incoherent philosophical treatise, but also as an instrument of torture. The style is intended to work as a self-validating pragmatic theory, or as an insult which reaches from the narrator towards the innocent reader. The text which discusses evil may itself be an evil thing, and therefore also a valid account of wickedness.*

como instrumento da imaginação, é uma forma de violação, de se inscrever na carne de quem o toca, de quem for condenado. Acreditamos que, instaurada como um exercício da crueldade libertina, a imaginação apareceria, em *La marchande d'enfants*, como um movimento indicativo do próprio ato da criação literária.

“Escrever era a loucura de Sade”, afirma Phillipe Sollers (2001). Para Wittkop, pelo contrário, escrever é um ‘projeto de loucura’, um projeto que exige a aceitação completa do crime, do mal, da perversão como um espetáculo, como uma experiência moral e estética e da disposição de recriá-la, de tomar a posição de ser criador. Pois, uma vez consciente de que a palavra abarca em si a re-atualização infinita do crime sadiano, abarca a possibilidade de sua fantasia, de seus fantasmas, “em suma, a escrita tornar-se-ia [...] ‘o lugar do crime indefinido’: o leitor sofreria plenamente o excesso, mais ainda do que o efeito, em uma experiência de leitura como posta à prova”¹⁹¹ (KOBBER, *apud* VÁRIOS, 2005, p.63). Paulatinamente corrompido, ele padeceria a cada página pela exposição do mal, do sujo, do que ‘perturba’, pois, de fato, a morte, ela desordena¹⁹².

Mas a tortura pode também arrebatá-lo, fascinar. E é pela afirmação de um imaginário comum, perverso, libertino que a obra de Wittkop consegue alcançar seu público, consegue engajá-lo ao longo da leitura. Consegue seduzi-lo. Em uma das cartas na qual Marguerite descreve uma reunião orgiástica de seus clientes, ela insinua jocosamente a Louise: “certamente, cara Louise, vós vos perguntais onde estavam minhas mãos durante todo esse tempo...”¹⁹³ (WITTKOP, 2003, p. 121). Agora imaginamos.

3.2 A cumplicidade

Assim, tanto a forma quanto o conteúdo da linguagem são absolutamente perversos na obra de Gabrielle Wittkop. Seu discurso do excesso satura as imagens violentas, mas também demanda que o próprio leitor encontre nelas a possibilidade do ir além; criando brechas,

¹⁹¹ Tradução nossa. No original: *En somme, l'écriture deviendrait [...] 'le lieu d'un crime indéfini': le lecteur en subirait pleinement l'excès, plus encore que l'effet, dans une expérience de lecture comme mise à l'épreuve.*

¹⁹² WITTKOP, em entrevista à Mathieu Lindon do jornal francês *Libération*, em 19 de setembro de 1996. Tradução nossa. No original: *ça fait désordre, la mort.*

¹⁹³ Tradução nossa. No original: *Sûrement, chère Louise, demanderez-vous où j'avais les mains pendant ce temps...*

Wittkop almejaria uma ‘corrupção generalizada’ do imaginário de seu leitor, que será doravante reconhecido como companheiro libertino. Essa subversão do discurso literário, que inclui o leitor dentro do processo de escrita, faz parte do projeto de Wittkop, um projeto tal que começa na transgressão – no cruzar do limite.

Segundo Maurice Blanchot, Sade “fala para convencer e faz apelo às verdades as quais ele dá uma forma universal e que lhe parecem tão evidentes que toda objeção é energicamente atribuída à superstição”¹⁹⁴ (BLANCHOT, 1986, p. 69). Para Claude Lefort (1989), em *Writing, the political test*¹⁹⁵, entretanto, a motivação de Sade não é jamais a de *convencer*, visto as inúmeras e propositais contradições dentro do próprio texto sadiano, mas a de puramente *corromper*. Deleuze (2009) prossegue afirmando que não há nada mais distante do sádico do que a intenção de persuadir ou convencer, não há nele qualquer intenção pedagógica. Trata-se de mostrar que o próprio raciocínio libertino é uma violência e que está do lado dos violentos.

Assim, a violência dessa experiência aos moldes sadianos seria, antes de tudo, vivida pela ‘carne’ – tal como o corpo da vítima do herói wittkopiano é o lugar da expressão da violência libertina. Isso porque sua força advém de palavras que possuem poder sobre o corpo, instalam uma ‘agitação’ naqueles em que toca. ‘Corrompe-os’, por fim. Segundo Costa Lima (2000), a repercussão dessa ruptura vai ainda além, pois uma vez que compreendida como o fruto do processo imaginativo do artista, ela também simula e procura fechar seu ciclo criativo ao integrar o leitor junto ao processo de criação. Nesse sentido, a ‘representação-efeito’ – não exclusiva da arte – não tem compromisso com a reprodução do objeto, pois se atualiza em um sujeito na condição de receptor. O enunciado na obra de arte suporia, como vimos, o trabalho do receptor com os vazios que acompanham a cena textual ou pictórica. Talvez possamos, assim, pensar a recepção de obras perversas frente ao conceito de “jogo”, como concebido por Schiller. Se, para ele, o homem só é de fato homem quando joga¹⁹⁶, então quiçá exista um certo acordo no ânimo do receptor que aceite os termos de compromisso expostos pelo literário.

Para Farrar (2000), o maior dos prazeres libertinos não é a destruição das vítimas, mas a criação de algozes. Para ela, entretanto, os prazeres cruéis do libertino sadiano são de curta duração - esses prazeres morrem junto a suas vítimas. Mas se o libertino é um escritor que pretende enxergar o leitor como vítima, essa satisfação pode ser completamente obtida. A

¹⁹⁴ Tradução nossa. No original: *parle pour convaincre et en faisant appel à des vérités auxquelles elle donne une forme universelle et qui lui paraissent si évidentes que tout objection est énergiquement mise au compot de la superstition.*

¹⁹⁵ *Escrever, o teste político.*

¹⁹⁶ E não seria Gabrielle Wittkop uma jogadora?

estrutura narrativa de *La marchande d'enfants*, nesse sentido, nos permitiria compreender o intento 'pedagógico' como duplo; enquanto Marguerite repassa, por meio de cartas, para Louise os seus conhecimentos acerca da profissão de *maquerelle*, o leitor também passa a ser ele próprio conhecedor de todos os truques.

A epístola, gênero poético clássico, foi, a partir de Horácio, um poema quase sempre em tom familiar, acerca de assuntos sentimentais ou filosóficos e morais. Com o passar dos séculos, o gênero toma a forma pela qual o conhecemos atualmente até que o romance epistolar atinja um enorme sucesso na Europa do século XVIII. As cartas, que eram muito caras ao marquês de Sade, tanto em sua vida pessoal quanto em sua escrita, como é o caso de *Aline et Valcour*, atestam, por um lado, em Wittkop, o apreço pela pesquisa histórica e pela construção de um romance ficcionalmente ambientado no século da Revolução. Por outro lado, a estrutura narrativa transforma os ensinamentos libertinos em textos de tom familiar que fazem do leitor um correspondente direto. A violência se faz entrecortada por comentários pessoais sobre a moda, o clima e as dificuldades econômicas da cidade parisiense que revelam não apenas a banalidade do mal por entre os perversos, mas também um vínculo de intimidade entre o grupo. Intimidade essa que atinge diretamente o leitor de *La marchande d'enfants*.

O jogo propõe ao leitor a posição de *voyeur/euse*, e ao aceitar o desafio, o leitor se torna ele próprio parte da sociedade:

Tal cúmplice é, assim, eleito ao círculo do Mestre: o único lugar possível de reciprocidade, por meio do qual toda pretensão a outros discursos, que seria o discurso do Outro, é rejeitado. A cumplicidade do leitor elimina o derradeiro risco de contradição, e a conquista está agora completa.¹⁹⁷ (HÉNAFF, *apud* ALLISON; ROBERTS; WEISS, 1995, p. 153)

Quiçá não tenha sido esse o objetivo de Wittkop ao adereçar suas cartas a uma amiga que aparecerá apenas ao fim do romance, quando o romance propõe uma quebra de sua estrutura. Enquanto Louise não responde explicitamente às correspondências da mercadora parisiense, é o leitor que carrega consigo a missão e o peso de ler essas cartas. É com ele que a narradora conversaria. Ali, ele é cúmplice e não pode mais denunciar os atos descritos porque agora faz

¹⁹⁷ Tradução nossa. No original: *Such an accomplice is thereby elected into the Master's circle: the only possible place of reciprocity, by means of which every pretension to other discourses, which would be the discourse of the Other, is dismissed. The reader's complicity eliminates the ultimate risk of contradiction, and the conquest is now complete.*

parte do segredo. Ele tem o sentimento de acessar algo de proibido uma vez que permanece consciente que os excessos narrados e os segredos revelados não são para seus olhos. Hénaff (1995) completa: “ler já é uma conspiração”¹⁹⁸, pois:

Essas personagens não falam, como a literatura, mesmo na aparente discrição do diário íntimo, ao homem em geral. Se elas falam, é entre semelhantes [...]. O que de qualquer maneira eles afirmam é o valor soberano da violência, do excesso, do crime, da tortura. Assim, eles infringem esse profundo silêncio típico da violência, que nunca diz que ela existe e nunca afirma seu direito de existir, e que assim mesmo existe.¹⁹⁹ (BATAILLE, 1987, p. 123)

Por meio das correspondências, Wittkop criaria a existência de um leitor com o qual ela deseja se comunicar, com quem ela sabe que pode se comunicar. A estratégia evoca o próprio Sade que costumava sumariamente alertar quem o lê. No início de *Les Cent Vingts Journées de Sodome*, Sade avisa: “E agora, amigo leitor, prepare seu coração e sua mente para a narrativa mais impura já escrita desde que o mundo existe, livro que não encontra paralelo entre os antigos ou entre os modernos”²⁰⁰ (SADE, 1986, p. 78). Embora *La marchande d'enfants* não possua nenhuma introdução parecida, a inclusão de um dos trechos de *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont (outro autor com o qual Wittkop se identificava), no prefácio escrito por Delescluse, é revelador: “não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão esse fruto amargo sem perigo”²⁰¹ (LAUTRÉAMONT, *apud* WITTKOP, 2003, p. 9). *La marchande d'enfants* marca também uma provocação e um tipo de cumplicidade para com o leitor, permitindo-se a familiaridade. Aos moldes, de “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”²⁰² de Baudelaire, as cartas seriam ilustrativas dessa relação autor-poeta-leitor, simulada pela presença do narratário. E criariam, dessa forma, uma ideia de fraternidade que ironicamente prospera dentro do âmbito da crueldade.

¹⁹⁸ Tradução nossa. No original: *to read is already to conspire*.

¹⁹⁹ Tradução de Antonio Carlos Viana. No original: *Ces personnages ne parlent pas comme le fait la littérature, fût-ce dans l'apparente discrétion du journal intime, à l'homme en général. S'ils parlent, c'est entre semblables [...] Ce que, de toute manière, ils affirment est la valeur souveraine des violences, des excès, des crimes, des supplices. Ainsi manquent-ils à ce profond silence qui est le propre de la violence, qui jamais ne dit qu'elle existe, et jamais n'affirme un droit d'exister, qui toujours existe sans le dire*.

²⁰⁰ Tradução de Eliane Robert Moraes. No original: *C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton coeur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes*.

²⁰¹ Tradução de Cláudio Willer. No original: *Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre: quelques-uns seuls savoureront ce fruit sans danger*.

²⁰² Tradução de Pietro Nassetti. No original: *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère*.

De fato, essencialmente, *La marchande d'enfants* é uma obra largamente adereçada a seu leitor: “o olhar direto e claro, armada de sua dignidade vertical, Gabrielle Wittkop exige tudo de seu leitor, mas não o deixa jamais se aventurar sozinho sem tê-lo prevenido anteriormente dos riscos que ele corre”²⁰³ (DELESCLUSE, *apud* WITTKOP, 2003, p. 10). Porém, essa visita guiada pelas cloacas parisienses do século XVIII faz parte de um princípio da ação perversa de sua narrativa. E as reações variam desde o tédio até o prazer ou uma dor extrema, passando pelo choque emocional que participa de uma interação prazer/desprazer. A gama de emoções que atravessa o leitor demonstra-nos que, seja contorcendo o leitor em forma de horror, de riso ou apatia, a parte libertina sempre vence.

Aqui a imaginação também ressurgue como ferramenta de cumplicidade. Como vimos, impelir o leitor a imaginar, a fantasiar as lacunas vazias das cenas violentas ou mesmo da própria narrativa do romance seria uma forma de estabelecer que a imaginação humana não possui limites ou não seria presa aos grilhões morais e religiosos. É por meio da imaginação e dentro da imaginação que o homem tomaria corpo e ganharia sentido: como fonte fundamental do sentido, como realidade que funda, federa e fecunda a vida humana, a imaginação seria o elemento intermediador que permitiria aos indivíduos, aqui libertinos, de se compreenderem entre si, de apreenderem o mundo e de entenderem seu espaço nele.

O humor que perpassa *La marchande d'enfants* procuraria, então, investir na singularidade de sua onipotente força metafórica. Em vários casos, aliás, o uso do humor visual e verbal de Wittkop transformaria a violência em um ato farsesco. De fato, confrontando-nos com a interação entre Titus, um anão sífilítico de 23 anos, e Laustensoire, pedófilo que procurava “um Hércules de doze anos”²⁰⁴ (WITTKOP, 2003, p. 55) e importante cliente de Marguerite, Wittkop organiza um verdadeiro teatro, no qual abre-se espaço para o absurdo que combina o ‘grotescamente’ cômico ao irracional da violência:

Tu terás também! grita o anão e, jogando-se sobre ele, lhe abate com a força de um desses Hércules dos quais Laustensoire tanto desejara a aproximação. O roupão de banho é abaixado sobre o cu cinza rato de Laustensoire, o qual Titus empala em menos de um instante. Mais forte do que a volúpia, o medo da sífilis subjuga Laustensoire que, sem conseguir livrar-se de seu domínio, rasteja pelo tapete como uma serpente, o anão cravado em seu cu. Os dois répteis progredindo assim dão toda uma volta no cômodo, depois chegam ao pé da mesa onde está servida uma refeição leve. Laustensoire se contorce

²⁰³ Tradução nossa. No original: *le regard droit et clair, armée de sa verticale dignité, Gabrielle Wittkop exige tout de son lecteur mais ne le laisse jamais s'aventurer seul sans l'avoir prévenu des risques qu'il court.*

²⁰⁴ Tradução nossa. No original: *un Hercule de douze ans.*

belamente, tenta violentamente rechaçar Titus, agarra na toalha de mesa, se suspende, enquanto que capões, tortas, queijos e toda a louça tombam em um grande estrondo sobre esse casal de salamandras, bem no instante no qual Titus libera sua carga. [...]”²⁰⁵ (WITTKOP, 2003, p. 71-72)

O absurdo toma ares de extremo quando levamos ainda em conta a cena em sua completitude. Um anão prostituto fantasiado “à nova moda infantil”²⁰⁶ (*idem*, p. 70) persegue um homem nobre, cujas filhas haviam anteriormente sido infectadas pelo próprio Titus; os dois acabam se chocando e caindo pelo cômodo, derrubando a comida da mesa sobre si mesmos. O estupro e consequente contaminação de Laustensoire parece quase se esvaír, se esvaziar em meio às ações absurdas ali descritas por Wittkop, mas o arranjo singular da cena é, e continua sendo, sobretudo, uma questão da imaginação excessiva, de uma força da blasfêmia que a tudo vem balançar. Wittkop, trata às vezes com humor aquilo que, a seus olhos, não pode ser diferentemente. Nietzsche chegara a escrever que “ver naufragar as naturezas trágicas e poder rir disso, apesar da profunda compreensão, da emoção e da simpatia que se sente, isso é divino”²⁰⁷ (NIETZSCHE, *apud* BATAILLE, 1957, p. 45).

Outrossim, o humor característico do modelo de escrita wittkopiana ressignifica o cômico de forma a torna-lo também um artifício perverso – fazer rir da violência seria também uma forma de atingir, subverter. Pois, segundo Lefort (2000, p. 78), provocar o riso já é uma forma de corrupção, porque insinua no leitor um pensamento que ele próprio é ensinado a combater. Rir da violência, aceita-la como espetáculo é acatá-la em sua validade.

Ao falar de sua profissão, Marguerite confessa “É o que?... Nós nos insensibilizamos como de costume e, se deixássemos livre curso à piedade, não poderíamos exercê-la nem um dia sequer”²⁰⁸ (WITTKOP, 2003, p. 141). Porém o lembrete não é para Louise, e sim um pedido para que o leitor participe do jogo literário, que escolhera na violência seu objeto de

²⁰⁵ Tradução nossa. No original: *Tu l'auras aussi ! crie le nain et, se jetant sur lui, il le terrasse avec la force d'un de ces Hercules dont Laustensoire avait si souvent souhaité l'approche. La robe de chambre est troussée sur le cul gris souris de Laustensoire que Titus empale en moins d'un instant. Plus forte que la volupté, la crainte de la vérole subjugué Laustensoire qui, sans parvenir à se dégager de l'emprise, rampe sur le tapis comme un serpent le nain rivé à son cul. Les deux reptiles progressant ainsi font tout le tour de la pièce puis parviennent au pied de la table où est dressée la collation. Laustensoire se tortille de plus belle, tente violemment de désarçonner Titus, s'agrippe à la nappe, s'y suspend, tandis que chapons, tourte, fromages et tout la vaisselle dégringolent à grands fracas sur ce couple de salamandres, à l'instant où Titus achève sa carrière. [...]*

²⁰⁶ Tradução nossa. No original: *à la nouvelle mode enfantine.*

²⁰⁷ Tradução Antonio Carlos Viana. No original: *Voir sombrer les nature tragiques et pouvoir en rire, malgré la profonde compréhension, l'émotion et la sympathie que l'on ressent, cela est divin.*

²⁰⁸ Tradução nossa. No original: *Et quoi?... On s'y enduret comme en toute chose et si on laissait libre cours à la pitié, nul ne pourrait l'exercer un seul jour.*

representação – esse é o pacto de *La marchande d'enfants*. E, uma vez aceito, o riso pode então ter livre curso:

Nem la Pinette nem la Scapulaire nem eu mesma havíamos visto coisa parecida e isso nos fora um espetáculo muito enriquecedor. Pouf-Pouf no sétimo céu, um pouco de sangue gotejando do cu e, tendo ejaculado como um ciclope, quisera, tão frívolo quanto podia ser, lavar ele mesmo os pés de seu caro monstro; depois, após ter comido chocolate conosco, os dois amigos partiram.²⁰⁹ (WITTKOP, 2003, p. 89)

Estabelecida a cumplicidade, surge, dessa vez, não um riso nervoso, que reage ao horror, mas um que enxerga toda a potencialidade da narrativa. Um riso que reconhece o texto wittkopiano enquanto descarga, catarse. A instalação do jogo perverso por entre as linhas de *La marchande d'enfants* partilharia, assim, das características dos jogos codificados, saídos de teatros de máscara e que permitiam transgredir o interdito, como afirma Georges Minois (2003, p. 166). Isso porque os jogos possuíam a função de liberar as necessidades recalcadas por um modo de existência excessivamente regulamentado; e, ao brincar com o conceito de perversão e de sua representação, Wittkop delinearía o perverso junto ao riso de forma tal que a própria perversão seria doravante desarticulada. Como não rir do absurdo da cena desse homem que havia acabado de ser penetrado por um monstro disforme, ainda sangrando, e que agora compartilha o chocolate? Rir com o libertino é encontrar o prazer na maldade. Mas, tal qual a população parisiense do romance, é abraçar o mal como espetáculo, como recriação estética.

A violência da representação é, portanto, dupla. Parte primeiramente do horror das imagens violentas, e secundamente da certeza do balançar dos sentidos. Aceitar o projeto de escrita de Wittkop, um projeto que refuta a conceitualização e a polarização rígida do bem e do mal, é aceitar se dar o direito à dúvida, à ambivalência, ao fora dos limites do racional. Escrever sobre a violência é, em Wittkop, uma forma de violência em si, porque nos alerta para sua existência, nos remete aos abismos da existência humana, porém nunca de uma forma acusadora. E é essa não-acusação que penetra, são as curtas narrativas que (in)satisfazem e, com o passar da leitura, o sangue escorrido não incomoda mais – mas mesmo a apatia é uma

²⁰⁹ Tradução nossa. No original: *Ni la Pinette ni la Scapulaire ni moi-même n'avions vu pareille chose et ce nous fut un spectacle très enrichissant. Pouf-Pouf au septième ciel, un peu de sang lui perlant du cul et ayant éjaculé comme un cyclope, voulut, tout frivole qu'il puisse être, laver lui-même les pieds de son cher monstre puis, après avoir pris le chocolat avec nous, les deux amis s'en sont allés.*

violência em si. Sua clareza de estilo permite que, tal qual o dispositivo de Kafka, feito em vidro, quem está disposto a observar o castigo em ação, que o veja em toda sua completitude.

A intenção, entretanto, não é chocar. A violência posta em palavras se metamorfoseia em escritura violenta fazendo-nos indagar se as representações da violência são mecanismos potenciais de violência cultural e, demandando, por fim, resposta ativa para as inquietações que delas advém. A literatura de Wittkop quer romper com os discursos que estão encapsulados em estruturas institucionais e que excluem certas vozes, estéticas e representações. Na edição da revista *Chronic'art* de março de 2001, Wittkop afirmou que “se as pessoas estão chocadas, isso prova que elas são simplesmente ‘chocáveis’, é tudo!”²¹⁰. A literatura de Wittkop, embora amplamente ancorada em questões de representação, como vemos em seu intenso trabalho histórico e estético, não seria apenas uma recriação plástica do que concebemos ser a literatura de Sade. Wittkop escreve por um poder transformador; transformador porque sua literatura exige presença, demanda atenção. Por entre sua estética habita uma verdade que afirma que o monstro não é um fenômeno sem valor ou uma farsa da natureza. A literatura de Wittkop revelaria que os monstros, alegorias do tabu, são proteiformes e que devem também adentrar o campo da literatura.

Daí seu interesse pela escrita do divino marquês. Em um aspecto, *La marchande d'enfants* funciona como uma legitimação e reabilitação da obra de Sade. Em um outro, ela vem para mostrar que, embora a sociedade contemporânea se paute em uma suposta liberdade, a representação do tabu permanece interdita, permanece ‘anormal’, como vemos pelas inúmeras censuras que sofre a obra wittkopiana. A literatura que evoca o grotesco, o horror pede, então, passagem. Passagem para criar sem estar atrelada a questões morais. O trabalho poético de Gabrielle Wittkop é um trabalho de criação, de criação estética, imagética, literária. A dificuldade de abordar sua obra estaria, assim, no limite do que nós ainda vislumbramos ser o belo, o proveitoso. Ela questiona, ao mesmo tempo que questiona a moral, os valores cristãos, o material da literatura.

La marchande d'enfants atinge o campo da sensibilidade do leitor, reconhecendo o papel fundamental da literatura como exercício de reflexão e experiência da escrita, e respondendo a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. A escrita de Wittkop seria

²¹⁰ Tradução nossa. No original: *Si les gens sont choqués, ça prouve qu'ils sont simplement 'choquables', c'est tout !*

o reconhecimento de que apenas a literatura dá voz ao bárbaro, ao cruel – de que apenas a arte pode dizer certas coisas. Em *En guise de paratonnerre*, Nikola Delescluse afirma que

ao fim dos comentários tecidos sobre os escritos de Gabrielle Wittkop, imaginar-se-ia que eles são apenas questão de “pose”, de “provocação”, de “teatralidade”, de “afetação”, do tanto que lhes parece inconcebível que uma pessoa se exprima na contramão absoluta da uniformização beata de nossas virtuosas civilizações. Aos olhos dos censuradores, seria preciso que Gabrielle interpretasse uma comédia para que eles pudessem, não a escutar, mas simplesmente tolerá-la.²¹¹ (DELESCLUSE, *apud* WITTKOP, 2003, p. 11)

No entanto, o que Gabrielle Wittkop reconhecia é que a única maneira de abrir mão do uso do estereótipo é através da própria linguagem, através da criação literária. *La marchande d'enfants* não seria fruto de ‘pose’, ‘provocação’, ‘teatralidade’, ‘afetação’, mas de uma construção literária, que envolve tanto um projeto estético, linguístico e social, de um planejamento profundamente autoconsciente. Ao abordar o domínio do inacessível onde se dissimulariam penosas verdades, este projeto revelaria ao homem que, a partir da leitura, ele deverá se abrir a tudo o que mais violentamente o revolta. Mais ainda, enquanto perverso experimento, *La marchande d'enfants* mostraria que aquilo que nos revolta estaria incutido em nós mesmos. O romance epistolar de Wittkop, que reitera mais uma vez a presença essencial da violência, da morte em sua literatura, seria por fim uma abordagem emocional para com o mundo, com as ruelas sombrias da história humana e, por que não, para com seu leitor.

²¹¹ Tradução nossa. No original: *Au fils de propôs tenus sur les écrits de Gabrielle Wittkop, il n'aura été question que de cela, de « pose », de « provocation », de « théâtralité », d'« affection », tant il paraît inconcevable qu'une personne exprime, de contrevient absolument à l'uniformisation béate de nos civilisations vertueuses. Aux yeux des censeurs, il fallait que Gabrielle jouât la comédie pour qu'ils puissent, non pas l'entendre, mais simplement la tolérer.*

Considerações finais

*What cannot be spoken of must be passed over
in silence.*²¹²

Ludwig Wittgenstein

As implicações entre *La marchande d'enfants* e o pensamento deixado pelo marquês de Sade nos encaminhou para o entendimento do romance epistolar de Gabrielle Wittkop, obra póstuma publicada em 2003, como uma elaboração literária cujos alicerces se enraízam nos moldes da escrita sadiana. Paralelamente, o romance se configurou, ao longo de nossa pesquisa, como uma tentativa de evitar uma conceituação sistematizante de violência. Jogando com as ideias de mal e de perversão, a obra de Wittkop tentaria representar a violência em suas mais diversas manifestações, principalmente quando associada a uma conduta que escapa ao que se constitui enquanto norma. Nesse sentido, percorremos as correspondências das personagens Marguerite e Louise de forma a desvelar a atuação de um prazer sádico e de um grotesco singular que encontram, na representação da violência, um meio de se transformar eles próprios em instrumentos de violação quando inscritos no processo da leitura.

Nossa abordagem percorreu, primeiramente, o problema de uma obra literária que parece fazer do grotesco uma escolha estética. Em *La marchande d'enfants*, o recurso à estética

²¹² Aquilo do qual não se pode falar, deve permanecer no silêncio. Tradução nossa.

do grotesco pela evocação de temas considerados baixos, como a presença do sêmen, da urina e das fezes, elementos que provocariam o nojo e a repulsa, associam-se à violência sádica, aportando também o sangue às cenas grotescas. Esse conjunto compõe, então, um sistema de práticas associadas ao mal e à perversão cujo recurso principal é a estética grotesca. Para tal empreendemos um breve panorama histórico e teórico acerca do grotesco. Sendo o corpo um dos aspectos centrais do romance de Wittkop, e tendo como suporte as teorias psicanalíticas acerca do sadismo, demonstramos também como este é apresentado ao longo da narrativa, desvelado em seu estado disforme e em sua forma mutilada. Dentro do âmbito do ‘pedosadismo’, *La marchande d’enfants* alia a estética grotesca ao erótico, cabendo-nos, portanto, apreender o romance a partir do desenvolvimento de uma estética a qual chamamos de erótica-sádico-grotesca.

Foi preciso, em seguida, perceber que aquilo que se liga ao mal dentro da narrativa opera diretamente sobre o objeto de prazer, procurando resistir a conceitualizações morais e religiosas acerca do mal. Mal e perversão se unem e se diferem, criando um complexo sistema que se atualiza na realização e na observação da violência como espetáculo. Wittkop compõe uma longa dissertação sobre o tema ao criar uma Paris imaginária cujos habitantes são todos ‘maus’, ‘perversos’ – os limites do que separam os libertinos, trancafiados nos quartos devassos, e da população francesa beligerante e dita revolucionária, são, dessa forma, apagados. Esse apagamento das fronteiras é essencial para a compreensão do romance de Wittkop, pois revelaria que o discurso excessivo sobre a crueldade humana e, acima de tudo, a apologia ao que foi uma vez convencionado como o mal e o perverso, reivindica o gosto pela observação da crueldade – um prazer compartilhado por todos. Ao final do segundo momento, perpassamos o âmbito da pedofilia e do comércio de perversão instalado em *La marchande d’enfants*, revelando a representação da criança dentro da obra e a proficuidade de um comércio que se baseia na fetichização do corpo infantil. Procuramos ainda desvelar que a escritura wittkopiana não pretende ser um documento histórico que denuncia a exploração do corpo infantil, mas, na realidade, joga com o conceito de perversão através da encenação da pedofilia. A perversão pedófila se torna, portanto, em *La marchande d’enfants*, uma forma também de esmorecer uma suposta ética cristã de uma sociedade que, na verdade, se beneficia e compactua com as práticas ditas desviantes. A temática do comércio viria, ainda, para atestar essa hipocrisia societal, ao desvelar uma prática perversa como um meio de sustento e de lucro e nos fazendo indagar se seria mal e perverso o que é útil aos prazeres humanos. E se a resposta for afirmativa, o que dizer de uma sociedade cúmplice e permissiva?

Na parte final de nossa pesquisa, analisamos como a estrutura e a tessitura literárias do romance requerem e exigem o uso da imaginação por parte do leitor, imbricando-o dentro da própria obra e transformando-o em um cúmplice dos crimes libertinos. O *voyeurismo* sádico que fora outrora apontado dentro da narrativa de Wittkop se projeta, portanto, para fora do texto, apontando para o próprio leitor como a crueldade humana é também, para ele, um espetáculo. Mais ainda, como *voyeur*, o leitor é circunscrito para dentro da prática libertina e ele é doravante capaz de tirar dali um prazer. Uma vez estabelecido um pacto entre as consciências libertinas – que doravante compõem a tríade narrador, narratário e leitor –, *La marchande d'enfants* pode gerar uma leitura prazerosa, que, ao confrontar os limites da representação e tocar o âmbito do absurdo, impele o riso, um riso que surge do grotesco ali figurado. De fato, se, por um lado, o texto wittkopiano é veículo de exibição de perversão e violência, sua escrita, por outro lado, também fascina. O confronto com a sexualidade dita aberrante faz-se, então, um meio de instaurar no leitor tanto a repulsa quanto uma atração. O romance de Gabrielle Wittkop nos faz atentar para a existência de sujeitos concebidos como maus, como perversos, nos faz reconhecer que todo indivíduo corre o risco de ser ou de se tornar ‘monstruoso’. Diante da presença desses monstros, reconheço e asseguro minha própria normalidade. Nisso reside a angustiante atração do homem pelas figuras deformadas e amorais; a constatação da inquietante possibilidade da metamorfose, de devir-outro – talvez ainda mais, em *La marchande d'enfants*, a certeza de já sermos esse outro, esse sádico, esse libertino.

Acreditamos, assim, que a obra literária trata a representação da violência, mas revela seu objetivo último de estabelecer um vínculo transformador em relação a seu leitor. A violência seria, no romance de Wittkop, uma ferramenta para a realização de dois grandes feitos: o primeiro, o de balançar com os limites da linguagem, procurando, por meio da representação da violência, testar as insuficiências da *mimesis*. Ao mesmo tempo, sua poderosa e instigante capacidade descritiva comprova-nos quão forte um projeto de escrita literária pode ser na criação de suas imagens. O segundo feito, ao criar espaços vazios em sua narrativa, a autora também tentaria superar as barreiras do texto literário e instaurar uma narrativa que se projeta para fora do texto. Permitindo que o leitor adentre as brechas e os vazios da narrativa e conceba ele mesmo as cenas perversas por meio da imaginação, Wittkop produz um romance que restaura o imaginário libertino do leitor, revelando sua capacidade de arriscar, imaginar, recriar e compactuar com o exercício da violência pela prática da leitura. No fundo, Wittkop não apenas associaria o erótico e o violento dentro de sua narrativa: a experiência própria da

leitura wittkopiana implementaria um jogo entre o prazer e o desprazer que advém da aceitação da violência, pelo leitor, enquanto espetáculo estético.

Existiria na linguagem um fracasso que lhe é inerente – na representação do mal e da violência, as palavras parecem tropeçar. O texto de Gabrielle Wittkop, entretanto, não se deixa fechar, não se permite limitações. Para a autora, o tropeço exige contrapartida; nisso, ela busca a superação dos limites da linguagem e da representação, e sua escrita literária alcança o absurdo, por vezes tragicômico, que atinge fisicamente aquele que o lê.

Se podemos ousar chegar a alguma conclusão ao final de nossa pesquisa, poderíamos afirmar que o soco no estômago que é ler uma obra como *La marchande d'enfants* seria ainda o peso de uma exigência. Para nós, a escrita de Wittkop reformula as relações que ela estabelece com o leitor; dele, ela não quer o choque, mas 'tudo', pois quer 'violentá-lo', deseja inseri-lo dentro do sistema que ela encena dentro de seu próprio texto. Assim, escrever nos moldes de Sade e de Wittkop seria abrir o horizonte da literatura, seria defender que ela não deve só tratar das certezas, mas do ambivalente, do excesso, do *hors-limite*. De fato, como afirma Foucault (2015), uma obra não é apenas sua narrativa, o que conta, mas também diz o que a literatura é. E diz tudo de uma vez.

Analisando *Les Cent Vingts Journées de Sodome*, Annie Le Brun (1986) alerta que “ninguém jamais entrou ‘normalmente’ dentro do castelo de Silling”²¹³ (LE BRUN, 1986, p. 35). Eliane Robert Moraes (2015) completaria, afirmando que a literatura de Sade exige o corpo do leitor, toca-o profundamente. De fato, Wittkop teria experimentado com Sade a prova de que o efeito provocado por uma obra pode ser devastador. *La marchande d'enfants*, que caminha por entre o estético e a problematização moral da obra sadiana, toma, portanto, seu modelo e o eleva. Ela nos prova que nem o extremo possui limites, fazendo-nos degustar de todas as pobreza e as riquezas da linguagem. Ainda que de caráter introdutório, em nossa presente pesquisa procuramos analisar *La marchande d'enfants* em sua faceta mais cruel, mais devastadora. Ainda assim, é possível perceber que Wittkop escreve com paixão e escreve sobre amor. Sua distinta relação com a morte, que aparece e reaparece em suas narrativas, seria fruto de uma preocupação direta com as relações interpessoais humanas.

O romance de Gabrielle Wittkop é, nesse sentido, fantasmagórico. Não apenas por seu conteúdo grotesco, perverso, perturbador, mas porque suas cenas, suas descrições acompanham aqueles que escolhem, pela leitura, dali fazerem parte. Ao brincar com a imaginação do leitor,

²¹³ Tradução nossa. No original: *personne n'est jamais entré 'normalement' dans le chateau de Silling*.

ao jogar-lhe o absurdo da violência, o romance parece, pela força de sua blasfêmia, arremessar o homem à lembrança de que o nada, esse *néant* filosófico, pode emergir em qualquer ocasião. E não sumir nunca mais.

Se, por um lado, buscamos aqui tentar entender a construção da obra pelo viés crítico de uma escrita sadiana e pelas análises filosóficas e psicanalíticas, *La marchande d'enfants* oferece, por outro lado, ao leitor, a possibilidade de ser compreendida em seu trabalho de reencenação de um momento histórico tão importante para a consolidação da história do Ocidente como fora a Revolução Francesa e o período do terror. A Paris de Gabrielle Wittkop muito bem poderia ser, aliás, uma 'obsessão'.

Poderíamos igualmente perceber que a violência em *La marchande d'enfants* caminha proximamente à ideia de poder absoluto, de Sofsky, colocando em ação uma violência que deseja modelar 'todas as estruturas' do ser humano. Essa 'adequação' envolveria, na obra, um processo primeiramente físico, e em segundo psicológico, permitindo que a violência do texto seja analisada a partir do conceito de desumanização. Se podemos falar de desumanização da vítima, através do jogo entre poder e vulnerabilidade, poderíamos também refletir sobre a bestialização do torturador; torturadores estes nomeados em referências a animais, como Madame Canillat e Monsieur Cabriol anteriormente mencionados²¹⁴, ou mesmo repensar as inúmeras metáforas e alusões à bestas, como o conde sueco que mimetiza um rato ao aproximar-se de suas presas.

Embora não tenha sido o ponto de partida em nossa reflexão acerca de *La marchande d'enfants*, Wittkop poderia ainda ser abarcada dentro de estudos de gênero e estudos feministas, desvelando o texto wittkopiano em seu projeto de escritura ao pensar na construção da obra como uma inovadora escrita perversa feminina, ao colocar em cena uma mulher como principal agente da perversão. O estilo de escrita de Gabrielle Wittkop, para além disso, urdido por uma linguagem quase prosaica, de intrincada delicadeza na tessitura do texto, abrir-se-ia para uma análise linguística que buscasse também a leveza de sua prosa, a beleza que se esconde por entre sua escolha lexical e seu trabalho com a sonoridade da língua.

De fato, o romance de Wittkop não pode ser lido apenas uma vez. Sua leitura exige reatualização, presença. Isso porque sua escrita balança com as sensibilidades humanas, confronta acepções pré-estabelecidas acerca da moral ocidental, reconhece que a prática da arte só vale a pena na medida em que transtorna. Ler uma obra como *La marchande d'enfants* é

²¹⁴ Ver capítulo 1, *La marchande d'enfants, uma estética?*, página 28.

adentrar o âmbito das dúvidas, das inquietações, pois a sua violência não é apenas do campo da *mimesis*, é uma violência questionadora, absolutamente inquisidora das certezas humanas. Mas, mais ainda, é uma provocação dos ânimos em seu projeto de fazer revelar a crueldade intrínseca ao ser humano, essa tão condenada perversão que, na realidade, habita todos os seres. Transformar a violência em um espetáculo estético é demonstrar que todos os leitores de sua obra são tão sádicos quanto as personagens que ali permeiam; *La marchande d'enfants* é uma jogatina com os desejos escondidos, é uma jocosa afirmação do *voyeurismo* cruel da dita civilização.

Entretanto, seja qual for o instrumento de análise aplicado na literatura de Gabrielle Wittkop, um fato parece permanecer inquestionável: por mais duro que seja o desvelamento do prazer sádico que reside no leitor de sua violenta literatura, existe sedução nas linhas da autora. Ao acatarmos o discurso de *La marchande d'enfants*, que não é, de forma alguma, moralizador, passamos nós mesmos a apreciar e dar sequência a uma leitura que seria, de outra forma, absolutamente penosa. Abraçar esse prazer sádico é aceitar todas as potencialidades 'monstruosas' da literatura e, por que não, de nós mesmos. Talvez seja essa a mais dura concepção de todas.

REFERÊNCIAS

I. *Obras de Gabrielle Wittkop:*

- WITTKOP, Gabrielle. **Le nécrophile**. Paris: Éditions Verticales, 2001.
 _____. **La Marchande d'enfants**. Paris: Éditions Verticales, 2003.
 _____. **La mort de C, (suivi de) Le Puritain passionné**. Paris: C. Bourgois, 1975.

II. *Obras citadas de Donatien Alphonse François de Sade:*

- SADE, Donatien Alphonse François de. **Œuvres**, tome I : Dialogue entre un prêtre et un moribond - Les Cent Vingt Journées de Sodome ou L'École du Libertinage - Aline et Valcour ou Le Roman philosophique. Edição de Michel Delon, precedido de Sade philosophe por Jean Deprun. Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 371). Paris: Gallimard, 1990.
 _____. **Œuvres**, tome III : Histoire de Juliette / Philosophie dans le boudoir. Edição de Michel Delon com a colaboração de Jean Deprun. Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 449). Paris: Gallimard, 1998.
 _____. **Les infortunes de la vertu**. Paris: Flammarion, 2003.
 _____. **Diálogo entre um padre e um moribundo**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
 _____. **A filosofia na alcova**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

III. *Sobre Gabrielle Wittkop:*

- CECCATTY, René de. Libre voyageuse d'Insulinde. Paris: **Le monde**, edição de dezembro de 2010.
 DIAS, Anne Louise. A violência do amor no romance de Gabrielle Wittkop *Le nécrophile*. In: **VII Seminário Internacional de Literatura Brasileira**: Literatura, Vazio e Danação, 2013, Montes Claros.
 DUBOIS, Felicie. Gabrielle Wittkop. Ou la petite fille de Donatien. **Lunes**, n° 15, 2001, p. 55-64.
 DUSSERT, Éric. Wittkop est une poison. Paris: **Le matricule des anges**, edição de abril-maio de 2001, número 34.
 FAU, Benjamin. Le sortilège Wittkop. Paris: **Le monde**, edição de maio de 2009.
 GARCIN, Jérôme. C'était Gabrielle Wittkop : nouvelles d'outre-tombe. Paris: **Nouvel observateur**, edição de fevereiro de 2003.
 LINDON, Mathieu. Comment j'ai échappé aux tigres. Paris: **Libération**, edição de 19 setembro de 1996.
 _____. Rions sous la guillotine. Paris: **Libération**, edição de 13 de março de 2003.
 _____. La « bonne mort » de Wittkop. Paris: **Libération**, edição de 24 de dezembro de 2002.
 _____. Wittkop : les enfants d'abord. Paris: **Libération**, edição de 28 de agosto de 2003.
 _____. Wittkop, libre comme arbre. Paris: **Libération**, edição de janeiro de 2006.
 _____. Wittkop, nécropole position. Paris: **Libération**, edição de Janeiro de 2001.
 RIVIÈRE, Françoise. Une voyageuse peu ordinaire. Paris: **Le figaro**, edição de outubro de 2010.
 SAVIGNEAU, Josyane. Gabrielle Wittkop: un auteur à éclipses. Paris: **Le monde**, edição de dezembro de 2002.

_____. Gabrielle Wittkop, sulfureuse et convenable. Paris: **Le Monde**, edição de 19 janeiro 2001.

SIMARD, Marie-Claire. **Les enjeux de la representation de la transgression chez Gabrielle Wittkop**. Tese orientada por Daniel Castillo Durante. Ottawa, Canadá, 2008.

THÉBAUD, Anne. La mort à l'oeuvre. Paris: **La quinzaine littéraire**, edição de fevereiro de 2001.

_____. Les confidences de dame maquerelle. Paris: **La quinzaine littéraire**, edição de setembro de 2003.

IV. *Bibliografia fundamental:*

AIRAKSINEN. **The philosophy of the marquis de Sade**. Londres: Routledge, 2001.

ALLISON, David; ROBERTS, Mark; WEISS, Allen (org.). **Sade and the narrative of transgression**. London: Cambridge University Press, 1995.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Introdução Goffredo Telles Júnior. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Ediouro - Tecnoprint, 1979.

ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Folio Essais, 1985 / **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **Lautréamont et Sade**. Paris: Éd. de Minuit, 1949.

BARTHES. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. **L'érotisme**. Paris: Les éditions de minuit, 1957 / **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

_____. **La littérature et le mal**. Paris: Gallimard, 1957.

_____. **Les larmes d'Éros**. Paris: Pauvert, 1961.

BARRETO, Junia. **Figures de monstres dans l'oeuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo**. Tese dirigida por Mme Mireille Sacotte. Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Paris, França, 2006.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas vol.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. **Éthique et esthétique de la perversion**. Paris: Champ Vallon, 2006 / **Ética e estética da perversão**. Tradução de Vera Jacques. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímeses: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

DELON, Michel. **Les vies de Sade - Sade au travail**. Paris: Textuel, 2007.

_____. Sade : un athée en amour [ouvrage publié à l'occasion de l'exposition : "**Sade, un athée en amour**", présentée à la Fondation Martin Bodmer du 6 décembre 2014 au 12 avril 2015] Cologny Suisse Paris : Fondation Martin Bodmer Albin Michel, 2014.

_____. Sade dans la Révolution. **Revue française d'études américaines**. Éditions Belin, abril, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DOR, Joel. **Structures and perversions**. Nova Iorque: Other Press, 2001.

EIGUER, Alberto. **Des perversions sexuelles aux perversions morales: la jouissance et la domination**. Paris: Éditions Odile Jacob, 2001.

- FARRAR, Roxanne Claire. Violence and différence in the literature of the marquis of Sade. **Sartrean dialectics: a Method for Critical Discourse on Aesthetic Experience**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000
- FERRAZ, Flávio Carvalho. **Perversão: clínica psicanalítica**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2010.
- FLEURY, Cynthia (org.). **Imagination, imaginaire, imaginal**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos**. Obras completas, vol.15. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. Obras completas, vol.14. Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras. São Paulo: 2010
- _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Obras completas, vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **O eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos**. Obras completas, vol. 16. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **O mal estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Totem e Tabu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Language, madness and desire: on literature**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2015. (Kindle Version) / **La grande étrangère**. Paris: EHESS, 2013.
- GIANNATTASIO, Gabriel. **Cartas de Vincennes: um libertino na prisão**. Londrina: EDUEL, 2009.
- HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 2009 / **Do grotesco e do sublime**. Trad. do prefácio de Cromwell; tradução de notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JAUSS, Hans R. **Toward an Aesthetic of reception**. Trad. de Timothy Bahti e introdução Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KLOSSOWSKI, Pierre. **Sade my neighbor**. Illinois: Northwestern University Press Evanston, 1991.
- LACAN, Jacques. **O seminário: a ética na psicanálise**. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v. 7, 1959[1960]-1997.
- _____. Kant avec Sade. In: **Écrits**, Paris: Seuil, 1966, p. 765-790.
- LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. **Matraga**, n. 14. Rio de Janeiro, 2002, p. 61-75
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. **Vocabulaire de la psychanalyse**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- LE BRUN, Annie. **Sade soudain un bloc d’abîme**. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. **Sade: attaquer le soleil**. Paris: Gallimard, Coédition Musée d’Orsay, 2014.
- LEFORT, Claude. Desejo de corromper. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, edição de 30 de agosto 1989.
- _____. Sade: the boudoir and the city. **Writing, the political test**. Durham: Duke University Press, 2000.
- LELY, Gilbert. **Vie du Marquis de Sade**. Paris : Jean-Jacques Pauvert aux Édition Garrier-Frères, 1982.

- MACHADO, Ondina. Violar corpos. **Opção Lacaniana** online nova série. Ano 5, Número 13, março 2014.
- MACMORRAN, Will. **The sound of violence**: listening to rape in Sade. Disponível em: https://www.academia.edu/4891573/The_Sound_of_Violence_Listening_to_Rape_in_Sade, último acesso em 24 de fevereiro de 2016.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. **O corpo impossível** - a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Sade**: a felicidade clandestina. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Hemus, 1995
- _____. **A genealogia da moral**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.
- NOËL, Jean-Claude. **Le problème du mal dans Justine de Sade**. Dissertação orientada por Alain Brossat, Université Paris VIII, 2008.
- NOËL, Bernard. **Le retour de Sade**. Préface aux Cent Vingt journées de Sodome. Paris: Éditions P.O.L, 1992.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O Império do Grotesco**. São Paulo: Mauad, 2002.
- PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1999.
- PHILLIPS, John. **The Marquis de Sade**: A Very Short Introduction. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.
- RIBEIRO, António Sousa. **Representações da violência**. Alfragide: Leya, 2013.
- RICOEUR., Paul. **Le mal**: un défi à la philosophie et à la théologie. Genebra: Labor et Fides, 2004
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. São Paulo: Zahar, 1998.
- SOLLERS, Philippe. **Sade contra o ser supremo**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Maria Laurinda Ribeiro de. **Violência**: clínica psicanalítica. Casa do Psicólogo, 2005.
- STOLLER, Robert Jesse. **La perversion**: forme érotique de la haine. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- TIREL, Magali. En dire trop: le crime de Sade. **Logosphère**: revista de estudios lingüísticos y literarios, N°. 2, 2006, págs. 185-200.
- VÁRIOS. **La douleur**: beauté ou laideur. Lleida: Universidade de Lleida, 2005.
- YOUNG, Paul J. **Seducing the Eighteenth-century French Reader**: Reading, Writing, and the Question of Pleasure. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2008.